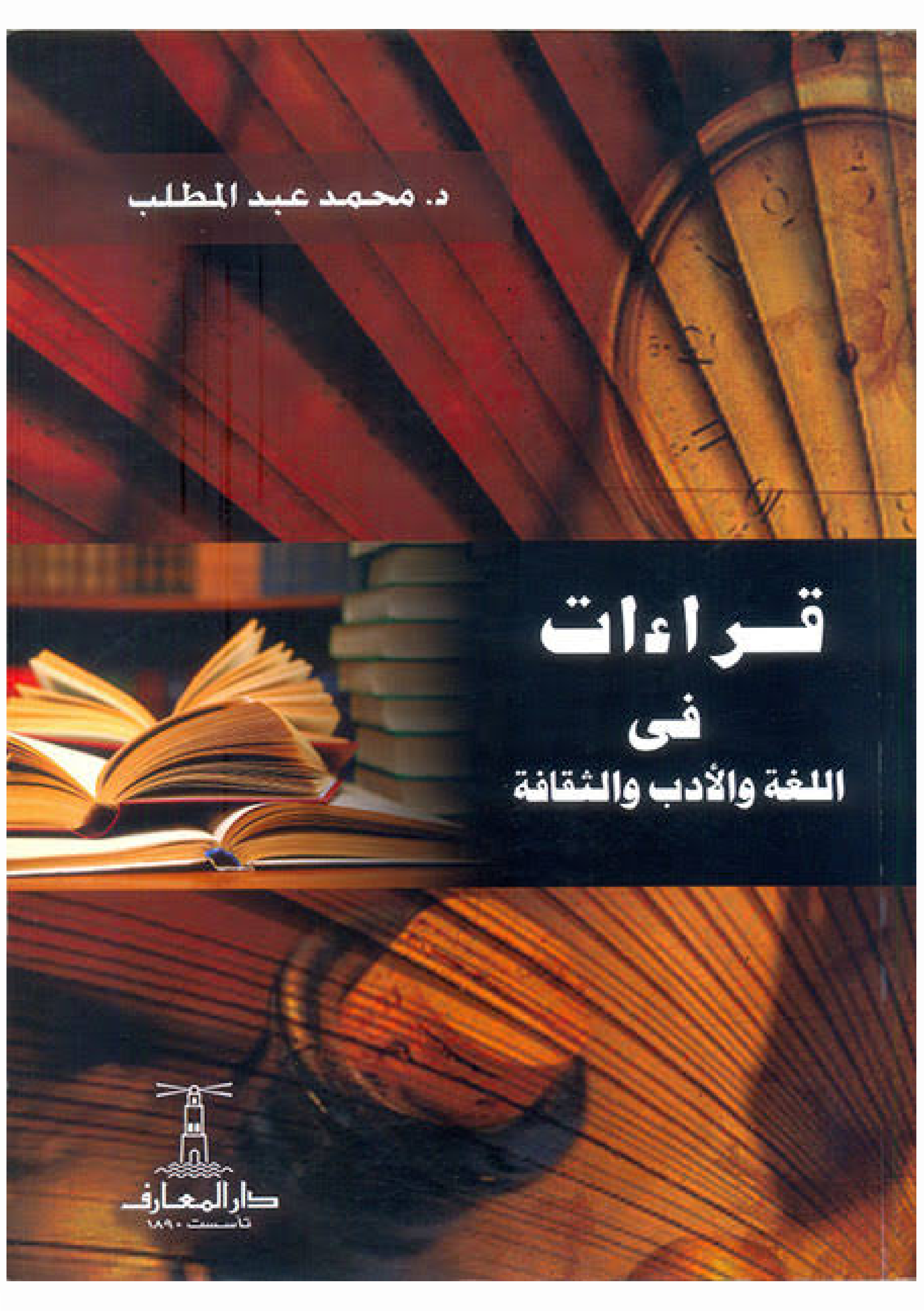

د. محمد عبد المطلب
قراءات
فى
اللغة والأدب والثقافة
دار المعارف
تأسست ١٨٩٠

قراءات فى اللغة والأدب والثقافة

د. محمد عبد المطلب





سلسلة كتب ثقافية

تم التنفيذ فى مطابع دار المعارف
- ١١١٩ كورنيش النيل - القاهرة -
جمهورية مصر العربية

بطاقة الفهرسة
إعداد الهيئة المصرية العامة لدار الكتب والوثائق القومية
إدارة الشئون الفنية

عبد المطلب ، محمد.
قراءات فى اللغة والادب والثقافة / تاليف : محمد عبد المطلب .
- ط ١- - القاهرة : دار المعارف، ٢٠١٥.
٢٣٦ ص، ٢٤ سم.
تدمك ٥ - ٨٢٣٣ - ٠٢ - ٩٧٧ - ٩٧٨.
١ - اللغة العربية - تاريخ.
٢ - الثقافة.
٣ - الادب العربى - تاريخ ونقد.
أ) العنوان.

ديوى ٤١٩

رقم الإيداع ١٣٧١٢ / ٢٠١٥   ١٩/ ٢٠١٥/ ١

الناشر : دار المعارف - ١١١٩ كورنيش النيل - القاهرة ج. م. ع.
هاتف: ٢٥٧٧٧٠٧٧ - فاكس: ٢٥٧٤٤٩٩٩ E-mail: maaref@idsc.net.eg

تقديم
(١)

يقول أبوحيان التوحيدى: (الكلام على الكلام صعب)، والصعوبة هنا أن كلامنا سوف يتناول (الكلام العربى) أى (اللغة)، وهو ما يحتاج إلى استدعاء التاريخ الطويل لهذه اللغة، كما يحتاج إلى تتبع لمراحلها المتتابعة، ثم ملاحقة الجهود العلمية التى بذلها علماء العربية الأوائل، وهى جهود تصل إلى درجة الأسطورية، بدءا من النظر العلمى لما بين أيدى هؤلاء العلماء من مفردات هذه اللغة، وما بين أيديهم من تراكيبها التى كانت البدايات المبكرة لسحر الإمساك بهذه الأداة، وما يكتنفها من غيبيات اكتنفت هذه البدايات.

وليس من همنا فى هذا التقديم أن نعرض لكل هذه الجهود على نحو تفصيلى، فهى مبثوثة فى تضاعيف المدونات التراثية والحديثة، وبخاصة محاولة تفسير النشأة، فهناك من اعتمد قوله تعالى: ﴿ وَعَلَّمَ ءَادَمَ ٱلۡأَسۡمَآءَ كُلَّهَا ﴾ [البقرة: ٣١]، ومن ثم قال (بتوقيفية) اللغة، وهناك من قال إن اللغة نشأت بالمحاكاة، محاكاة الصوت للمعنى، وهناك من قال (بالمواضعة) أى الاتفاق على استخدام الكلمة فى الدلالة على كائن أومعنى معين.

لكن المؤكد أن اللغة بدأت محدودة الكم والكيف للتعبير عن المعانى المحسوسة والمجردة فى طبيعتها البدائية، ثم أخذت اللغة تنمو وتتطور وترحل من مرحلة حضارية إلى أخرى معبرة عن الواقع الذى تعايشه على المستوى البشرى وغير البشرى، وعلى المستوى الفردى والجماعى بكل محتوياته التكوينية داخليا وخارجيا، دون أن تنفصل هذه اللغة عن طبيعة مستعمليها فى التواصل بينهم، وفى التواصل مع مفردات الكون الحية والجامدة، الساكنة والمتحركة، أى إن اللغة كانت هى الحياة على إطلاقها.

ولما جاء الإسلام كرم اللغة العربية، إذ نزل القرآن ﴿ بِلِسَانٍ عَرَبِيٍّ مُّبِينٍ ﴾ [البقرة: ١٩٥]، وانفتح العرب على العالم، وخرجوا من جزيرتهم لنشر دينهم، حاملين معهم لغتهم بوصفها وسيلتهم فى التواصل مع الآخر مباشرة أو عن طريق الترجمة، وهو ما فتح اللغة العربية على سواها من اللغات، وأصبحت العربية مرسلة ومستقبلة على صعيد واحد، وهو ما أدى إلى تسرب اللحن إلى العربية، ففزع العرب خوفا على لغتهم، وتحمل مهمة حماية اللغة

اللغويون والنحاة الأوائل من أمثال: على بن أبى طالب وأبى الأسـود الدؤلى وعبد الله بن أبى إسحق وأبى عمرو بن العلاء والخليل بن أحمد وسيبويه والكسائى والفراء وسواهم.

(٢)

هذه الإشـارات الموجزة للنشأة ضمت كثيرا من القضايا والمسائل التى سوف نعرض لها فى إيجاز فى هذا الكتاب من مثل: (منطق اللغة ومنطق العقل) و(اللغة والكلام) و(القياس الصحيح والقياس الخاطئ) و(الاقتراض اللغوى) و(موسـيقة اللغة) وغيرها من المسائل التى تشتبك بالبدايات الأولى للغة، كما تشتبك بالتحولات التى مرت بها العربية.

ذلك أن الهدف الأساسـى الذى نسـعى إليه هو تحديد صلة اللغة بالهوية، والمخاطر التـى تهدد اللغة، ومن ثم تهدد الهوية، ذلـك أننا نعيش زمنا أسميه (زمن اغتراب اللغة العربيـة) بـين أهلها، وكمـا يقول أبوحيان: (أغـرب الغرباء من كان غريبـا فى أهله)، وأصبح العدوان على اللغة شيئا مقبولا، إن لم نقل شيئا مرغوبا، فسادت (الرطانة) وتفشى (اللحن)، وحجة هؤلاء أن العربية (لغة جامدة) لم تعد تصلح لمصاحبة الحياة الحضارية فى هذا الزمن الأخير، ويكاد ينحصر الاهتمام باللغة فى هذا الاحتفال السـنوى (باليوم العالمى للغـة العربيـة) دون أن يكون لهذا الاحتفال أثر ما فى حماية العربية وإنزالها محلها الذى تستحقه فى الواقع الحاضر.

وسـوف يتابع القارئ بعضا من العدوان على اللغة فى مفرداتها وتراكيبها، وهو عدوان ليـس له ما يبرره من الضرورة، وامتلأت كل وسـائل الإعلام بظواهر هذا العدوان عن عمد أحيانـا، وعـن غفلة أحيانا أخرى، وعن جهل فى أغلـب الأحيان، ثم انتقل العدوان إلى ألسـنة المتحدثين فى المناسبات الخاصة والعامة، ووصل الأمر إلى أن البعض أصبح يتباهى بجهله بالعربية، ويباهى بإجادته للغة الأجنبية، وهو فى هذا يفقد هويته، وتتشوه طبيعته الثقافية والحياتية، لأن اللغة ليسـت مجرد مفردات ومركبات، وإنما هى ثقافة وحضارة، كل كلمة فيها كتلة ثقافية متكاملة، وكل تركيب فيها كتلة حياتية حية نامية.

ومـن الحق أن نعترف بأن العدوان على اللغة وهجرها ليس وليد الزمن الحاضر، وإنما كانت بداياته مع الغزو الأجنبى للدول العربية ووقوع ما نسميه (الصدام الثقافى اللغوى)، إذ أدرك الغزاة أن السيطرة على العالم العربى لابد أن يصحبها السيطرة على هويته اللغوية والثقافية، وقد بدأت مؤشرات هذه المرحلة التدميرية فى تاريخ العربية فى أخريات القرن

التاسع عشر، وهو ما عبر عنه الشاعر اللبنانى (سابا رزيق) تـ ١٨٨٩م، إذ يقول فى إحدى قصائده:

أرى لغة الأجداد فى عقر دارها تسام الأذى من كل أحمق أهوج

يطلقها أبناؤها وبناتها لخطب ولاء الأجنبى المدبج

وهوالموقف ذاته الذى عبر عنه (حافظ إبراهيم) تـ ١٩٣٢، إذ يقول:

رجعت لنفسى فاتهمت حصاتى وناديت قومى فاحتسبت حياتى

رمونى بعقم فى الشباب وليتنى عقمت فلم أجزع لقول عداتى

وهذا الذى أهم الشاعر (سابا يوسف) فى القرن التاسع عشر واستفحل فى القرن العشرين ومطلع القرن الواحد والعشرين، إذ أصبح الأمر ظاهرة اجتماعية لصيقة بالواقع اللغوى، وهو ما يمكن أن نطلق عليه: (ظاهرة الطبقات اللغوية) على نسق (الطبقات الاجتماعية)، إذ أصبح لعامة المجتمع لغتهم بثنائيتها (الفصيحة والعامية) وللخاصة لغتهم (الهجين) التى تتغلب فيها المفردات الأجنبية على المفردات العربية، بل وصلت الظاهرة إلى ذروة قسوتها فى أن أصبحت اللغة الأحنبية هى (اللغة الأم) لبعض فئات المجتمع، بل تحولت الظاهرة إلى كارثة ثقافية، إذ أصبحنا نتعلم باللغة الأجنبية فى كل مراحل الدراسة بدءا من البدايات التعليمية فى (الحضانات) إلى قمة المراحل فى الدراسات العليا، بدلا من أن نتعلم اللغة الأجنبية.

(٣)

ومن البديهى أن اللغة من منتجات الثقافة، والعلاقة بينهما أشبه بالعلاقة بين المقدمة والنتيجة، والمقصود بالثقافة: الواقع الحياتى والإبداعى للمجتمع فى كل تحولاته الصاعدة والهابطة، التقدمية والتراجعية، الهادئة والعنيفة، ومن يتابع مفردات اللغة سوف يتكشف أنها مفردات الواقع الحياتية والجمالية والمادية والمعنوية والواقعية والروحية، الدائمة والمؤقتة، ذلك أن الثقافة سلطة يخضع لها الجميع تلقائيا، بوعى أو بدون وعى، وهو ما يمكن متابعته فى (محور الثقافة) فى هذه القراءة، مع تفسير مبررات التعبير (بالقراءة) بديلا عن (النقد)، لأن النقد معنىّ بإصدار الأحكام التى قد تظلم الثقافة ذاتها من خلال ظلمه للنص المقروء، وهو ما لا يكون مع مصطلح (القراءة) التى تعتمد التحليل حينا،

والتأويـــل حينا، والتفســير حينا ثالثا، ثم تـــترك للمتلقى مهمة إصــدار الأحكام بالقبول أو الرفض.

وتكاد تلاحق الثقافة مجمل الوقائع الإبداعية معتمدة بعض نوعيتها فى (النص النسوى والنص الذكرى)، على الرغم من أن النســوية الجديدة ترفض هذه القسمة النوعية. وتعتمد النصّية فى عمومها الإبداعى أو الإخبارى، ثم تتابع بعض تقنيات النصية فى بناء الصورة عموما، أو الصورة التشـــبيهية خصوصا، إلى غير ذلك من منتجات الثقافة التى يضمها هذا المحور.

(٤)

ومن المهم الإشارة إلى أن هذه القراءات قد تتابعت فى أزمنة مختلفة وسياقات مختلفة، لكنها – فى مجملها – تمثل نوعا من الإضاءة التى تتســلط على بعض المناطق التى تحتاج إليها، ســواء فى ذلك المناطق الحياتية اليومية، أم المناطق الإبداعية الجمالية، فهى أشبه بمصباح (ديوجين) الذى لا يضىء لنفسه، وإنما يضىء للسائرين.

□□□

القضايا الكلية

اللغة العربية والهوية

(١)

إن البداية المنهجية للبحث والدراسة، تقتضى تحديد المفردات والمصطلحات التى تقدم على دراستها، ومن ثم فإن المنهجية أن تبدأ بتحديد مفهوم (اللغة) يقول ابن جنى: هى: «أصوات يعبر بها كل قوم عن أغراضهم»[1]، ويتسع هذا المفهوم إلى الوعى بأن اللغة: ما تحفظه الذاكرة الجماعية لمجتمع لغوى معين، وهذا المحفوظ يضم مفردات هذه اللغة – التى تم التواضع عليها – ويضم قواعدها التى تنظم العلاقة بين هذه المفردات عندما تتحول إلى (كلام)، والكلام: اللفظ المستقل بنفسه المفيد لمعناه، وهو ما أطلق عليه (الجملة)، نحو (خالد مجتهد) و(قام خالد) و(فى البيت خالد)، ولا كذلك (القول)، إذ المقصود به كل ما يتلفظ به اللسان، سواء أكان تاما أم ناقصا، مفيدا أم غير مفيد، فالكلام أعم من القول[2].

وكان سيبويه سابقا فى تحديد أقسام الكلام، فجعله: «مستقيم حسن، ومحال، ومستقيم كذب، ومستقيم قبيح، وما هو محال كذب، فأما المستقيم الحسن فقولك: أتيتك أمس، وسآتيك غدا، وأما المحال: فأن تنقض أول كلامك بآخره، فتقول: أتيتك غدا، وسآتيك أمس، وأما المستقيم الكذب، فقولك: حملت الجبل، وشربت ماء البحر – أى كل ماء البحر – ونحوه، وأما المستقيم القبيح، فأن تضع اللفظ فى غير موضعه، نحو قولك: قد زيدا رأيت، وكى زيدا يأتيك، وأشباه هذا، وأما المحال الكذب، فأن تقول: سوف أشرب ماء البحر أمس»[3].

ومن البدهى أن الذاكرة الفردية لا تمتلك القدرة على استيعاب اللغة استيعابا كاملا بكل مفرداتها، وكل قواعدها، ولهذا اهتم اللغويون بالتفرقة بين (اللغة والكلام)، ذلك أن اللغة

---

(١) الخصائص – ابن جنى – تحقيق محمد على النجار – عالم الكتب سنة ١٩٨٣م: ٣٣/١.

(٢) انظر السابق: ١٧/١.

(٣) الكتاب – سيبويه – تحقيق عبدالسلام هارون – دار القلم سنة ١٩٦٦م: ٢٥/١، ٢٦.

تسكن الذاكرة، والكلام هو الإجراء التنفيذى لهذه اللغة، ومع تنامى هذا الإجراء وتشعبه واتساعه، تنمو اللغة تلقائيا لتلاحق التحولات الحضارية والثقافية، ويتمكن المتكلم بها من التعبير عما فى ذهنه من فكر، وفى نفسه من مشاعر وانفعالات، وما يقع عليه بصره، ويطرق سمعه، وما يصل إليه بالحس والذوق، وبهذا يتحقق له التواصل والاتصال مع غيره من أهل لغته.

ومن المهم أن نحدد صلة هذا المفهوم – أى منطق اللغة – بمنطق العقل، إذ إن المنطق العقلى يقوم على المقدمات الصحيحة التى تسلم إلى نتائج صحيحة، وهذا المنطق هو الذى ينظم حياة البشر فى علاقاتهم ببعضهم، وعلاقاتهم بمن حولهم وما حولهم، وهذا يغاير منطق اللغة بعض المغايرة، ذلك أن منطقها يقوم على الفهم والإفهام فى البيئة اللغوية الواحدة، وهو المنطق الذى رأينا كيف حدده سيبويه فى أقسام الكلام، فإذا خرج فرد من أفراد هذه البيئة على هذا المنطق، حكم عليه بالشذوذ اللغوى عند فئة نحوية معينة، وتوقفت فئة أخرى عن إصدار مثل هذا الحكم.

وهذا وذاك يقتضى أن نعرض فى إيجاز لمدرستين نحويتين مؤسستين لمنطق اللغة، وهما: مدرسة البصرة ومدرسة الكوفة، وقد سيطر على المدرستين الحرص على تثبيت الظاهرة اللغوية من ناحية، ومتابعة تغيراتها من ناحية أخرى، وقد احتكمت مدرسة البصرة بزعامة سيبويه (١٤٠ – ١٨٠هـ) للعقل فى متابعة الكلام العربى فى استعمالاته الغالبة، وما خرج عن هذه العقلانية، حكم عليه بالشذوذ، وفى مقابل ذلك، كانت هناك مدرسة الكوفة بزعامة الكسائى (١١٩ – ١٨٩هـ) التى اعتمدت المتابعة الوصفية، أى أن الحكم يكون للسابقة لا للقاعدة، فالأداء العربى هو النموذج الذى نحتذيه، ولا معنى لرفض استعمال ورد عن العرب، ثم وصفه بالشذوذ، فمعيار الصواب والخطأ، هو الاحتكام إلى ما قيل، لا إلى ما كان يجب أن يقال[1].

ويجب أن ندرك أن حديثنا عن اللغة على هذا النحو، ليس المقصود منه أن ننشغل باللغة بوصفها مجموعة من الكلمات لها دلالاتها المحددة، إنما المقصود (الفكر) الذى تعبر عنه هذه اللغة، إذ إن اللغة والفكر متلازمان، فلا لغة بلا فكر، ولا فكر بلا لغة، بل إن اللغة لا تعبر عن الفكر فحسب، بل إنها عنصر مكون فى هذا الفكر، وهو ما يطرح عدة تساؤلات عن علاقة دقة الفكر بدقة اللغة التى تعبر عنه، وهل يمكن أن يؤدى خلل الفكر إلى خلل فى اللغة؟ أو أن يؤدى خلل اللغة إلى خلل فى الفكر؟

(١) ذاكرة النقد الأدبى – د. محمد عبد المطلب – المجلس الأعلى للثقافة سنة ٢٠٠٨م: ٣٠، ٣١.

إن الإجابة التي نرتضيها: أن العلاقة بينهما علاقة جدلية فيها الأخذ والعطاء، ولكي تكون العلاقة صحيحة، لابد أن يربط المتكلمون بالعربية لغتهم بمجريات الحياة، والتحولات الحضارية، ولاشك أن استحضار موقف الكوفيين من اللغة، سوف يكون عاملا حاسما في استخدام اللغة دون خوف من (الشذوذ اللغوى) الذى يخرج صاحبه من فردوس هذه اللغة.

وربط الفكر اللغوى بالحياة والواقع يفتح أمام المتكلمين طريقين للاستعمال حسب القدرة والكفاءة، الطريق الأول أن توظف اللغة لتحقيق التواصل المباشر مع الإنسان والأشياء، كأن نخبر عن أحوال الطقس بأنه (بارد فى الشتاء وحار فى الصيف، ومعتدل فى الربيع) أو أن نقول: (إن الأخ الأكبر يزيد فى العمر على أخيه الأصغر)، والطريق الآخر أن توظف اللغة للتعبير عن معنى نفسى وعاطفى، كأن نقول: (الطريق من حمص إلى دمشق ممتع)، ويلاحظ أن كلا الطريقين يتيحان لمستعمل اللغة مجموعة من الاستعمالات التعبيرية التى يتوفر فيها قدر كبير من الحرية فى اختيار المفردات أولا، وفى الربط بينها بعلاقات نحوية ثانيا، ونحترس من مقولة الحرية، لأن الحرية التى نقصدها، هى الحرية التى تحترم نظام اللغة التركيبية، وإن كان متاحا الخروج على هذا النظام فى توظيف المفردات خارج مرجعيتها المعجمية فى الطريق الثانى، حيث تمتزج اللغة بالبلاغة، ويكون المجاز مستند هذا الخروج.

(٢)

إن كلامنا عن منطق اللغة ومنطق العقل والعلاقة بينهما، كان له نوع حضور عند اللغويين عندما لاحظوا أن اللغة تضم كما وافرا من المفردات التى يتوافق تركيبها الصوتى مع الدلالة التى تشير إليها، أى أن المنطوق يتوافق مع المعقول، وقد أخذ هذا التوافق تعبيرا يدل على أن علاقة الكلمة بالدلالة علاقة طبيعية، ومن هذه الدوال ما يدخل (حقل الحيوان) مثل: (رغاء الناقة) و(هدير الجمل) و(صهيل الفرس) و(نهيق الحمار) و(نباح الكلب) و(زئير الأسد)، وغيرها من مفردات هذا الحقل.

ومن هذه الدوال ما يتصل (بحقل الطبيعة البشرية) مثل: (الهمس والقهقهة والغمغمة والنحنحة والولولة)، ومن هذه المفردات ما يتصل (بحقل الطبيعة) مثل: (خرير الماء) و(هزيم الرعد) و(حفيف الشجر) و(صرير الباب) و(قعقعة السلاح)، ثم هناك مفردات

تنتمى لحقل (الطير والحشـرات) مثل: (هديل الحمام) و(نعيب الغراب) و(فحيح الحية) و(نقيق الضفدع) و(صرير الجراد).

وتصل المطابقة بين منطق اللغة ومنطق العقل إلى مجموعة الصيغ المجردة، إذ تضم اللغة مجموعة من الصيغ العرفية ذات دلالة محددة، ومنها:

١- فعّل: وتدل على التكثير مثل: (كبّر وغلّق وطوّف).

٢- تفاعل: تشـير هـذه الصيغة إلى ثنائية الطرفين، مثل (خاصـم وضارب)، أو أكثر من طرفين، مثل: (تخاصموا وتضاربوا).

٣- اسـتفعل: تعطى الصيغة دلالة التكلف مثل: (استعظم واستكبر) كما تدل الصيغة على الطلب مثل: (استطعم واستسقى).

٤- انفعل: وفيها معنى المطاوعة، نحو (كسرت الإناء فانكسر) و(قلبته فانقلب).

٥- أفعل: وتدل - غالبا - على اللون مثل: أحمر وأبيض وأخضر.

٦- فعلان: وتدل على الحركة والاضطراب مثل: الغليان والهيجان.

٧- فُعال: وتشـير - غالبا - إلى الأوجاع مثل: (الصداع والزكام والسـعال) كما تشير إلى بعض الأصوات مثل: (الصراخ والنباح).

٨- فعللة: وهذه الصيغة أوغل فى المحاكاة الصوتية، مثل (الصّرصرة والغرغرة)[1].

وعندما عرضنا لبعض الصيغ، عرضنا لما تدل عليه في الغالب، إذ إن لكل منها إشارات دلاليـة أخـرى، لكنها تأتى علـى القلة، كما أننا ندرك أن هنـاك صيغا أخرى غير التى عرضنا لها، وحجتنا: أن الحاضر يدل على الغائب.

وقد عقد ابن جنى بابا لهذه الظاهرة - أى توافق المبنى مع المعنى - أسماه: (باب فى إمساس الألفاظ أشباه المعانى)[2]، وهذه العناية بمتابعة مثل هذه الظاهرة، تلحظ أن مثل هذه الصيغ التى رصدها اللغويون محدودة الكم فى اللغات، ومنها اللغة العربية، مما يعنى أن التوافـق بين منطق اللغة ومنطق العقل غير متحقق بالنظر فى المتابعة التطبيقية، فضلا عن أن المقولة اللغوية الأساسية: هى أن العلاقة بين (الدال والمدلول) علاقة اعتباطية أو تعسفية

(١) انظر: فقه اللغة وسر العربية - الثعالبى - حققه مصطفى السقا وآخرون - البابى الحلبى بمصر سنة ١٩٧٢م: ٢٦٣ - ٢٦٦.

(٢) الخصائص: ١٥٢/٢ وما بعدها.

كما ذكر باختين ومن قبله سوسير[1]، ومن قبلهما أشار ابن جنى إلى هذه الاعتباطية بوصفها عمليــة اتفاق بين مســتخدمى اللغة: «كأن يجتمع حكيمــان أو ثلاثة فصاعدا، فيحتاجون إلى الإبانة عن الأشــياء المعلومات، فيضعوا لكل واحد منها سمة ولفظا، إذا ذكر عرف به مســماه ليمتاز عن غيره»[2]، وهذه الاعتباطية تتحكم فى عملية المواضعة الأولى، ثم تتحول من الاعتباطية إلى العرفية، إذا ذكر الاسم عرف مسماه.

وتهتــز العلاقــة بين منطق العقل ومنطــق اللغة بالنظر إلى أن اللغــة تضم مجموعة من الكلمات التى تدل كل مجموعة منها على معنى واحد، وهو ما أسماه اللغويون (الترادف)، كمــا تضم مجموعة مــن الكلمات، تعبر كل كلمة منها عن عدة معــان، وهو ما أطلق عليه (المشــترك اللفظى) وفوق هذا كله، فإن المعروف أن الأصوات اللغوية وما تدل عليه، تتطور مــع مرور الزمن، وبرغــم أن الثقافة العربية لم تمتلك بعد (معجمــا تاريخيا) يتابع تحول الــدوال مــن دلالة إلى أخرى، برغم ذلك، نلحظ بنظرة ســريعة أن كثيرا من المفردات التى نســتعملها اليوم لم تحافظ على مرجعيتها الدلالية القديمة، بل انتقلت من زمنها الأول إلى زمننا ملاحقة التطور الحضارى، مثل مفردة (الســيارة) التى كانت تدل قديما على (القافلة التى تســير)، و(القطار) كان يدل على (قافلة الجمال التى يتبع بعضها بعضا) وقد تغيرت دلالــة الكلمتــين لتدلا على بعض أدوات الحضارة، دون أن ينفى ذلك وجود علاقة ما بين المعنى القديم والمعنى الجديد.

وفــى الحق أن ما ذكــره اللغويون عن (الترادف) و(المشــترك اللفظى) يحتاج إلى إعادة نظــر، لأن اللغــة العربية – فيما أراه – لغة ســياق، قبل أن تكون لغة معجم، صحيح أن المعجم يقدم الدلالة الوضعية لكل مفردة، لكنه يعمد إلى إدخال المفردة فى سياقات تركيبية متعددة، ومع اختلاف الســياق، تختلف الدلالة المقصودة، ويكاد يقدم المعجم ســيرة ذاتية للمفردات بإدخالها هذه السياقات المختلفة، وهى سياقات لغوية تستحضر المفردة مصاحبة لمجموعــة مــن المفردات الســابقة أو اللاحقة، وهو ما يتجلى على نحو واضح فى (لســان العرب) لابن منظور.

وارتباط الدلالة بالســياق وسع الإشــارة الدلالية الصادرة من المفردة الواحدة، أو لنقل: إنــه أعطاها القدرة على إنتاج دلالات متعددة، وبهذا اســتطاعت أن تحافظ على وجودها

(١) الماركسية وفلسفة اللغة – ميخائيل باختين – ترجمة محمد البكرى ويمنى العيد – توبقال سنة ١٩٨٦م: ٧٣.
(٢) الخصائص: ١/٤٤.

اللغوى لمئات الســنين، ويمكن أن نستشــهد هنا بالفعل (ضرب) الــذى ارتبط بعدة حقول دلالية بفاعلية السياق.

أولها: حقل الاعتداء المادى والمعنوى:

أ - ضربه بالعصا: أصابه.

ب- ضربَت العقربُ الرجل: لدغته.

ج - ضرب بالشر: أسرع به.

د - ضرب على يده: منعه من التصرف.

هـ- ضرب عليهم الذلة: أذلهم.

ثانيــاً: حقل الحركة المادية والمعنوية:

أ - ضرب فى الطريق: سار فيه.

ب- ضرب فى الماء: سبح.

ج - ضرب الخيمة: أقامها ونصبها.

د - ضرب العرق: نبض.

هـ - ضرب الشىء بالشىء: خلطه.

ز - ضرب الدهر بيننا: فرقنا.

ح - ضرب عنه صفحا: أعرض عنه.

ثالثــاً: حقل الثبات والاستقرار:

أ - ضرب الليل أطنابه : طال واستمر.

ب- ضرب فى الأرض: أقام بها.

ج - ضرب الضريبــة: فرضها وأوجبها.

ونقول أيضا:

أ - ضرب كذا فى كذا: كرّره بقدره.

ب- ضرب أخماسا فى أسداس: دبّر وتحيّر.

ج - ضرب القداح: حدّد أنصبة كل فرد[1].

وربما لهذا وجدنا بعض المدونات القديمة تنفى ظاهرة الترادف، وهذا ما يقرره أبو هلال العســكرى فى قوله: «إن الاســم كلمة تدل على معنى دلالة الإشارة، وإذا أشير إلى الشىء

---

(١) انظر: لسان العرب - ابن منظور - طبعة دار المعارف سنة ١٩٧٩م: ضرب.

مـرة واحدة فعرف، فالإشـارة إليه ثانية وثالثة غير مفيـدة، وواضع اللغة حكيم، لا يأتى فيها بما لا يفيد، فإن أشير منه فى الثانى والثالث إلى خلاف ما أشير إليه فى الأول، كان ذلك صوابا، وهذا يدل على أن كل اسمين يجريان على معنى من المعانى وعين من الأعيان فـى لغة واحدة، فإن كل واحد منهمـا يقتضي خلاف ما يقتضيه الآخر، وإلا لكان الثانى فضلة لا يحتاج إليه»[1].

والأمر على هذا النحو بالنسـبة (للمشـترك اللفظى) الذى تـؤدى فيه المفردات معنيين منفصلـين، إذ إن مفرداتـه محدودة، مثل لفظة (الخال) التـى تطلق على أخ الأم، وتطلق على الشـامة فى الوجه، وأما الكثرة التى رددتها كتب اللغة لمفردات هذا المشـترك، فإن التأمل فيها يردها – غالبا– إلى المجاز، مثل كلمة (الهلال) التى تطلق على هلال السماء، كما تطلق على (قلامة الظفر) لمشـابهتها الهلال، ثم تطلب على (حديدة الصيد) للمشابهة ذاتها[2].

(٢)

واضح أن المغايرة بين منطق اللغة ومنطق العقل، قد أكسب اللغة قدرا وافرا من الحرية فـى المواضعة بكل عفويتها، ثم تحولها إلى (عرفية)، بكل لزوميتها، وزاد من هذه الحرية ارتباط دلالة الكلمة بالسياق الذى ترد فيه، سواء فى ذلك السياق الداخلى الذى يربط دلالة الكلمة بما جاورها من كلمات، أوالسياق الخارجى الذى يربطها بالغرض العام.

ويسـتعين النحاة واللغويون (بالقياس) لتوسـيع دائرة هذه الحرية اللغوية، لأنه يعمل على (اسـتنباط المجهول من المعلوم)، ويؤازره فى هذه المهمة (الاشـتقاق). لأنه يتيح للغة أن تسـتحدث صيغـا من مادة لغوية غير مألوفة، قياسـا على مـادة لغوية مألوفة، أى أن المصطلحين قد سـاعدا اللغة على اسـتيعاب التطور الحضارى بكل مستجداته التى لم يكن لها عهد بها.

وواضح أن القياس عملية عقلية فردية، يقوم بها شخص مؤهل استجابة لهذه التطورات الحياتية والحضارية، ثم تتحول الفردية إلى جماعية، بحيث يصبح من المتاح لأفراد البيئة اللغوية اسـتخدام هذه المستجدات القياسية، لكن المؤسف أن هذه الفردية، أوهمت البعض

(١) الفروق اللغوية – أبو هلال العسكرى – تحقيق حسام الدين المقدسى دار الكتب العلمية سنة ١٩٨١م: ١٠، ١١.
(٢) انظر: دلالة الألفاظ – د. إبراهيم أنيس – الأنجلو المصرية سنة ١٩٧٦م: ٢١٤.

أن القيـاس عمليـة مباحة للجميع ممن يتكلمون العربية، ومـن ثم ظهر ما أسميه (القياس الخاطئ) إذ يقدم البعض على اسـتحداث صيغة قياسـا على صيغة سبق له سماعها، دون أن يتنبـه إلى الفروق التى تباعد بين صيغتـه الجديدة، والصيغة التى قاس عليها، ويزداد الأسـف عندما يرتفع صـوت هؤلاء بأنهم يدعـون إلى (تطوير اللغة) لكـى تواكب التطور الحضارى.

وخطـورة هذا القياس الخاطئ، أنه سـاعد فى أن تفسـد على النـاس لغتهم، ذلك أن معظم هذه المفردات التى اسـتحدثوها لها بدائل صحيحة ومألوفة تؤدى المعنى نفسـه، بل ربما أدته على نحو أدق وأقرب إلى ذهن المتلقى، إذ إن كثيرا من هذه المسـتحدثات غائمة الدلالة بالنسبة للمتخصص، فضلا عن عامة المثقفين، ويمكن فى هذا السياق أن نرصد بعض الكلمات المستحدثة اعتمادا على هذا القياس الخاطئ.

سمع المتكلمون بالعربية صيغ الفعل (دحرج وبعثر وزلزل) ومضارعها (يتدحرج ويتبعثر ويتزلزل) فإذا بهم يقيسـون عليها الأفعال: (وضع وفصل ووقف) فيسـتحدثون: (تموضع وتمفصل وتموقف)، وفسـاد القياس هنا قائم علـى أن صيغ دحرج وبعثر وزلزل، رباعية، وزنها الصرفى فى المضارع (يتفعلل)، أما الصيغ الجديدة، فهى من أفعال ثلاثية، ومن ثم كان القيـاس خاطئا، وينضاف إلى ذلـك أن المتلقى يتوقف أمامها، لأنه لا يخترق الصيغة إلى المعنـى مباشـرة، وهذا إذا صح فى اللغـة الأدبية، فإنه لا يصح فـى لغة التخاطب، فضـلا عن أن الصيغ المسـتحدثة لا تتوافق مع الذوق الصياغـى الغالب فى العربية، يقول العلوى: إن الأوزان العربية ثلاثة «ثلاثية الحروف، ورباعية وخماسـية، وأكثرها استعمالا هو الثلاثى لخفته، وأبعدها استعمالا، الخماسى لكثرة حروفه، وأوسطها الرباعى لحصوله بين الأمرين»[1].

ومن هذا القياس الفاسد، ما لاحظه البعض من أن اللغة تضم الأفعال: (يخال – ينال– ينام) وماضيها (خال – نال – نام)، فإذا ببعض المولعين باستحداث مفردات جديدة دون ضـرورة، يهجمون على الفعل (طال يطول) ليصيغوا منـه فعلا جديدا: (يطال) بفتح الياء والطاء، وهو ما يجعل المتلقى يوجه سـؤالا لمسـتحدث هذه الصيغة عن دلالتها؟ ثم يأتى السؤال الثانى عن سبب استحداثها برغم أن الفعل (يطول) أخف نطقا، وأقرب إلى الذهنية

---

(١) الطراز – يحيى بن حمزة العلوى – المقتطف بمصر سنة ١٩١٤م: ١/١٠٩، ١١٠.

العربيــة، ويــزداد الأمر غرابة عندما نتابع مادة هــذا الفعل (ط و ل)، فهى من المواد التى تعددت صيغها لتكون صالحة للسياق الذى يحتويها، وهذه الصيغ:

أ - طال - طالت - طولا.

ب- طويل - طويلة - طويلا - طوالا - أطوال.

ج - أطْول - طولى.

د - أطال - طول - تطول - تطاول - التطويل - استطال - المستطيل - إطالة - إطوالا.

هـ- طائل - مطاولة - الطول.

و - الطيل - الطيال - الطاولة - المطول - المطول.

أى أن المادة تقدم ســبعا وعشــرين صيغة مســتعملة، فما الدافع لاستخدام هذه الصيغة دون حاجــة لهــا فى المجتمع اللغوى، والذى أراه أن الدافع إلى ذلك ليس الحاجة، وإنما ادعاء الحداثة والتطوير.

وفى ســياق (القياس الخاطئ) نعرف أن اللغة تضم (تعالم وتصافح وتقاســم وتســامح) مــن الأفعال: (علم وصفح وقســم وسمــح)، وإذا ببعض من يحبون أن تنســب إليهم صفة (المجددين فى اللغة) يقيســون على الصيغ الســابقة صيغة (تراتب) من (رتَب) أو(رتّب)، وهذا هو القياس الخاطئ لأنه ليس فى اللغة العربية فعل (تراتب)، وفى اللغة صيغ متعددة تنتمى إلى (رتّب)، (الترتب) وأقول: (رتّب رتوبا وترتيبا) ومنها (الرتبة والرتب والترتيب والراتب والرواتب والرتب والرتيب) فما الحاجة الماســة التى دفعت هؤلاء إلى اســتحداث صيغة ليس لها وجود، وليس هناك حاجة ملحة إليها.

إن جماعــة القياس الخاطئ غاب عنهــا أن اللغة (لا تطور)، وإنما (تتطور) لكن عقيدة البعــض فــى أن اللغة يجب أن تتطور، راجع لخلفيتهم الفاســدة، وعندما أقول (جماعة) أقصد من يدعون الحداثة دون وعى بجوهر الحداثة، ومن أجل هذه الحداثة المدعاة، جاء الهجوم على صيغة من أهم الصيغ فى العربية، (صيغة النسب)، التى تضيف للكلمة دلالة إضافية لم تكن فيها، وذلك بأن نلحق بالاســم ياء مشــددة مكســور ما قبلها، فننسب إلى دمشــق (دمشــقى) وبغداد (بغدادى)، وإذا كانت الكلمة المنسوب إليها جمعا، وجب ردها للمفرد قبل إضافة ياء النسب، فنقول فى مساجد (مسجدى) وفى أولاد (ولدى) وفى جنود (جندى)، وإذا لم يكن لصيغة الجمع مفردة من لفظها، جاز النســب إليها مباشــرة، مثل

قوم (قومى) ونسـوة (نسـوى)، وإذا كانت الصيغة مسـتعملة بوصفها مفردا، جاز النسب إليها مباشـرة، مثل: (الجزائر والمدائن والإمارات) فنقول: (جزائرى ومدائنى وإماراتى)، وهناك جموع تحولت إلى العلمية مثل (الأنصار) فيجوز النسـب إليها مباشـرة: (أنصارى) ومع كل هذا التيسير الذى أتاحته اللغة لمن يستعملها، نجد البعض يخترقون قاعدة النسب بحجة التجديد - أيضا - دون حاجة حقيقية لهذا الاختراق، فينسبون إلى صيغة الجمع مباشـرة، وشـاعت على ألسـنتهم مفردات (مؤسساتى) نسبة إلى (مؤسسـات) و(غرائبى) نسبة إلى (غرائب) و(الدولى) بتشديد الدال مع ضمها، نسبة إلى (دول)، وكأن صيغا مثل: (مؤسسـى وغريبى ودولى - بفتح الدال وسـكون الواو، صيغ قبيجة أوثقيلة على اللسان، يقول ابن مالك فى ألفيته:

والواحد اذكر ناسـبًا للجمـع   إن لـم يشابـه واحـدا فـى بالوضـع

وأظـن سـبب العدوان على اللغـة على هذا النحو يرجع إلى أن من اسـتخدموا القياس الخاطـئ ليسـوا من أهل الاختصاص المؤهلين، وهو ما يقتضى منـا وقفة موجزة حول هذا المصطلح الخطير: (أهل الاختصاص).

(٤)

انتهينا فى المحور السابق إلى أن (القياس) ليس حقا مباحا لكل الناطقين باللغة، وإنما هو مهمة (أهل الاختصاص)، ومن المعروف أن الثقافة العربية تحتفظ بمجموعة من (الجمل الاصطلاحية) التى صاحبت مسيرتها التاريخية الطويلة فى المجالات المختلفة: (السياسية والاجتماعية والاقتصادية والأدبية والفقهية)، وغالبا ما تعبر هذه الجمل عن مضمون واحد أو متقـارب، ومن هذه الجمل: (أهل الاختصـاص) و(أهل الصنعة) و(أهل المعرفة) و(أهل العلم)، وكلها تشـير إلى أن كل فن من فنون الحياة العقليـة والعاطفية والجمالية واللغوية والعمليـة، له متخصصـون، أو لنقل (خبراء) بالمعنى المحدث، ذلـك أن لكل فن قواعده وأصوله، وله موضوعه الذى يبحر فيه الخبير بخبرته، (فالطب) موضوعه بدن الإنسـان، والخبير بالطب يبحث عن أحوال صحته ومرضه، ويقترح له الدواء المناسب، وعلم (النحو) لـه موضوعـه (اللفظ والمعنى) وخبـير النحو يدرس أحوالهما الدلاليـة والقاعدية من جهة الوضع اللغوى والاستعمال.

ومع العلم بالقواعد والأصول، لابد من استيعاب تاريخ هذا العلم الذى يمارس فيه الخبير عمله على المستوى النظرى، وعلى المستوى التطبيقى، فعالم الرياضيات - مثلا - لن تتحقق لـه هذه الصفة إلا إذا وقف على ما أنجزه البحث فى الرياضيات قبله، وما توصل إليه هذا البحث من نتائج، وناقد الأدب، لن يكون مؤهلا للتعامل مع النص إلا بعد أن يستوعب الجهود السابقة عليه تنظيرا وتطبيقا، فأهل الاختصاص هم الذين توفرت فيهم هذه الشروط، وبحق هذا يكون مشروعا لهم قراءة موضوعهم، وإبداء الرأى - فى مرحلة أولى - ثم إصدار الحكم بعد ذلك.

ومن الضرورات المنهجية أن نفرق بين الأمرين (إبداء الرأى وإصدار الحكم) ذلك أن إبداء الرأى حق عام لأهل الاختصاص، ولغير أهل الاختصاص، وصاحب الرأى قد تكون لـه معرفة بأصول الفن الذى أبدى رأيه فيه، وقد يكون فاقدا لهذه المعرفة، ومع الفقد، يحتكم لذوقه الخاص، فينظر فى لوحة تشكيلية، ويبدى إعجابه أو عدم إعجابه بها، والقارئ العام - غير المتخصص - يقرأ قصيدة شعرية أو نصا سرديا، ويقبله أو يرفضه مستندا - أيضا - لذوقه الخاص، دون أن يمتلك الخبرة الصحيحة بفن الرسم أو الشعر أو السرد، وكل ذلك شيء، وإصدار الحكم شيء آخر، لأن إصداره يحتاج إلى مبررات فنية وعلمية، لا يمتلكها إلا أصحاب الاختصاص.

لكل هذا يجب أن نسأل من أصدر الحكم بالرفض أو القبول، بالحسن أو القبح: هل أنت من أهل الاختصاص فى هذا الفن أو ذاك؟ وهل أنت على دراية كافية بقواعد وأصول فن الرسم أو الشعر أو السرد؟ إذ لم تكن من أهل الاختصاص، فليس من حقك إصدار (أحكام القيمة)، وعلى هذا التأسيس لا يصح لأهل الاختصاص فى فن معين، أن يصدروا الحكم فى غيره من الفنون التى لا تدخل فى دائرة اختصاصهم، لأن الحكم - فى هذه الحالة - يكون مجرد انطباع ذاتى بعيدا عن الموضوعية.

واضح أن مقولة (أهل الاختصاص) مقولة عريقة فى الثقافة العربية، وهذا ما نلاحظه فى زمن صدر الإسلام، حيث كان لكل صحابى تخصصه الدقيق برغم أنهم تلقوا الدين والشريعة من الرسول (ﷺ)، (فعلى بن أبى طالب) كان تخصصه الدقيق فى القضاء، و(معاذ ابن جبل) فى الحلال والحرام، و(أبى بن كعب) فى القراءات القرآنية، و(ابن عباس) فى التفسير والتأويل.

وهذا شـبيه بما نحن عليه اليوم فى المؤسسـة الأكاديمية، فقد يكون الأسـتاذ عالما فى العربيـة عموما، لكن تخصصه الدقيق قـد يكون فى (النحو) أو(اللغة) أو(البلاغة) إلى آخر هذه التخصصات التى تنتمى للتخصص العام.

وهنا يسـتعيد السـؤال حضوره مرة أخرى: هل من ضرورة التخصص فى فن معين أن يمـارس المتخصص هـذا الفن، ليتحقق التوافق بـين الوعى النظرى والممارسـة العملية؟، ويجيبنا التراث عن هذا التساؤل، لأن السؤال قديم جديد على صعيد واحد، إذ جرى هذا السـؤال فى الزمن العربى القديم حول (نقد الشـعر)، وهل من ضرورة التخصص أن يكون الناقد قد قال الشعر؟

يرى ابن رشيق أن (أهل صناعة الشعر) أبصر به من العلماء الذين يجيدون ما فى الشعر من نحو ولغة وغريب ومثل وخبر، وإن كان بعض الأعراب يرون أن ذلك ليس من ضرورة الناقـد المتـذوق، ويروى – فى ذلك أن أحد هؤلاء الأعراب جـاء (خلف الأحمر) – أحد الرواة والنقاد القدامى – وقال له: «لا أبالى إذا سمعت شعرا أستحسنه، ما قلت فيه أنت وأصحابـك.. فقال له: إذا أخذت درهما تستحسـنه، وقال لـك الصيرفى إنه ردىء، هل ينفعك استحسانك له؟»[1].

أما من يرى أن (أهل الصنعة) يجب أن يكونوا ممن مارسـوها، فهم غالبا من المبدعين الذين لا يتقبلون كلام النقاد تقبلا حسـنا، لأن معظم هذا النقد كان يتجه إلى رصد المآخذ السلبية، وفى أحد المجالس الأدبية أصدر البحترى حكما بأفضلية (أبى نواس) على (مسلم ابـن الوليـد)، فقيل له: إن (ثعلبا) – أحد النقاد القدامـى – لا يوافقك على هذا الرأى، «فقال: ليس هذا من علم ثعلب وأضرابه ممن يحفظ الشـعر ولا يقوله، فإنما يعرف الشـعر من دفع إلى مضايقه» ومثل هذا قاله الجاحظ: «طلبت علم الشـعر عند الأصمعى، فوجدته لا يحسن إلا غريبه، فرجعت إلى الأخفش، فوجدته لا يتقن إلا إعرابه، فعطفت على أبى عبيدة، فوجدته لا ينقل إلا ما اتصل بالأخبار وتعلق بالأيام والأنساب، فلم أظفر بما أردت إلا عند أدباء الكتاب»[2].

(١) العمدة فى صناعة الشعر ونقده – ابن رشيق – أمين هندية بمصر سنة ١٩٢٥م: ٧٥/١.
(٢) السابق: ٨٣/٢، ٨٤.

والمؤسف أن ما حمله إلينا التراث، لم يعد له احترامه فى الزمن الأخير، حيث أصبح الجميع أصحاب فتوى فى كل فن دون مراعاة التخصص، وكأن هؤلاء يعرفون كل شىء، والقاعدة الراسخة: أن (من يعرف كل شىء، لا يعرف أى شىء).

ونستحضر فى هذا السياق بعض من يتربصون بالإبداع، وينصبون أنفسهم قضاة يحاكمون المبدعين محاكمة شرعية ولغوية، ويصادرون عليهم القول بحجة مجاوزة الدين، وليس هناك عاقل يوافق على أدنى مساس بالدين من قريب أو بعيد، لكن الإشكالية، أن أصحاب دعوة المصادرة، ليسوا من (أهل الاختصاص) لا فى الأدب، ولا فى اللغة، ومن ثم أقاموا خصومتهم للنصوص بالاحتكام إلى لغة القرآن الكريم، وغاب عنهم أن اللغة العربية سابقة على الإسلام والقرآن تاريخيا، يقول القرآن عن نزوله إلى العرب: ﴿بِلِسَانٍ عَرَبِيٍّ مُّبِينٍ﴾ (الشعراء ١٩٥)، أى أن اللغة العربية أوسع من اللغة القرآنية، ولو ذهبنا نحتكم إلى الإحصاء، فسوف نجد أن المادة اللغوية فى القرآن الكريم تبلغ (١٦١٠) مواد تقريبا، ونقصد بالمادة الصيغة المفردة ومشتقاتها وتوابعها مثل مدة (ك ف ر) منها: كافر وكافرة وكفر وكفار وكافرون وكفروا وأكفر ونكفر وتكفرون ويكفر ويكفرون وأكفر وأكفروا وكفر ويكفروه، ونكفر وكفر والكفرة والكوافر وكفور وكفارة وكافور وكفران، فكل هذه مادة واحدة.

وبهذا الإحصاء الكمى يتضح أن المادة اللغوية فى القرآن لا تمثل إلا (٢,٨) فى المائة من المادة اللغوية فى (لسان العرب)، إذ إن مواد هذا المعجم تزيد على أكثر من ثمانين ألف مادة، وقد يستنكر البعض هذه النسبة لأن القرآن يضم (٧٧٤٣٩) مفردة، أو(٧٦٦٤١) مفردة[1]، فكيف يمثل هذا الكم ما يقرب من ٣٪ من مواد لسان العرب، وهؤلاء المستنكرون ينسون ظواهر التكرار والاشتقاق، وأنهما ساعدا على كثرة المفردات القرآنية، فمادة (أ ل هـ) وتوابعها ترددت فى القرآن (٢٨٦٣) مرة تقريبا، ومع ذلك فإنها لا تمثل إلا مادة واحدة.

وبهذا نقول: إن اللغة سابقة على القرآن، والاحتكام إلى لغة القرآن فى محاسبة المبدعين، ظلم لهم وللإبداع، وربما حسم هذه القضية ابن عباس - حبر الأمة - فى قوله: «إذا سألتمونى عن غريب القرآن، فالتمسوه فى الشعر، فإن الشعر ديوان العرب»[2].

---

(١) البيان فى عد آى القرآن - أبو عمر الدانى الأندلسى - تحقيق د. غانم قدورى - مركز المخطوطات والتراث والوثائق - الكويت ١٩٩٤م: ٧٣، ٧٤.

(٢) الإتقان فى علوم القرآن - السيوطى - مكتبة توفيق بالقاهرة سنة ١٩٤١م: ٢٠٦/١.

واللافت أن القرآن استخدم المفردات بمعناها الذى تواضعت عليه العرب قبل نزوله، كما استخدمها بالمعنى الجديد الذى اكتسبته فى الإسلام، فمفردة مثل (الصلاة) فى أصل وضعها (الدعاء)، ثم أخذت فى الإسلام معنى جديدا نعرفه ونؤديه، وقد استخدمها القرآن فى المعنيين، إذ جاءت بمعناها الوضعى فى قوله تعالى: ﴿وَصَلِّ عَلَيْهِمْ إِنَّ صَلَوٰتَكَ سَكَنٌ لَّهُمْ﴾ (التوبة ١٠٣)، أى (ادع لهم واستغفر لهم)، كما استخدمها بالمعنى الذى اكتسبته بعد الإسلام فى قوله تعالى: ﴿إِنَّ ٱلصَّلَوٰةَ كَانَتْ عَلَى ٱلْمُؤْمِنِينَ كِتَٰبًا مَّوْقُوتًا﴾ (النساء ١٠٣)، وهكذا الأمر فى كثير من المفردات مثل (السجود والمؤمن والكافر).

ولكل هذا وسواه، نرى أن ملاحقة المبدعين لغويا عملية غير صحيحة، إذ إن من حق هؤلاء المبدعين استخدام المفردات حسب الدلالة التى تواضع عليها العرب، كما لهم الحق فى استخدامها حسب المعنى الجديد بعد الإسلام، ويطول بنا الأمر لو ذهبنا نقدم الشواهد على موقف بعض المتزمتين، وبعض الفاقدين للتخصص فى حصار المبدعين فى القديم والحديث.

والحق أن هذا الموقف الأخير يكاد ينافى الهدف من المواضعة اللغوية، إذ إنها تعتمد اعتمادا لازما على الإنابة عن الأشياء، فيتم وضع لكل واحد منها سمة لفظية، إذ ذكر اللفظ عرف به مسماه ليمتاز عن سواه، وليغنى بذكره عن إحضاره إلى مرآة العين، فيكون ذلك أقرب وأخف وأسهل من تكلف إحضاره لبلوغ الغرض فى الإبانة، هذه الإبانة التى يحتاج لها فى كثير من الأحوال عند ذكر شىء لا سبيل إلى إحضاره، ولا إدنائه، (كالفانى) – مثلا – وحال اجتماع الضدين على المحل الواحد[1]، وما صنعه فاقدو التخصص، يكاد يكون حجرا على هذه المواضعة، وتضييقا عليها.

(٥)

إن معظم الظواهر السلبية فى استخدام اللغة، يظهر بوضوح فى الخلط بين مستويين للغة، مستوى (التوصيل) أو لغة الحياة اليومية، ومستوى (الأدبية)، ومن ثم نلاحظ أن كثيرا ممن يتهجمون على اللغة، يغيب عنهم الفارق الأساسى بين هذين المستويين، ذلك أن اللغة فى المستوى الأول تكون مهمتها (الفهم والإفهام) لتحقيق التواصل بين أفراد البيئة اللغوية الواحدة، بينما فى المستوى الثانى تكون اللغة هدفا فى ذاتها لإحداث التأثير الجمالى والفنى، ومع غياب الوعى بهذا الفارق يأتى المتجرئون على اللغة بمقولات

(١) انظر: الخصائص: ١/٤٤.

عدوانية، ومن حقنا أن نناقشها مناقشة موضوعية، وليس المقصود من المناقشة إنصاف اللغة فحسب، وإنما إنصاف الحقيقة بالدرجة الأولى.

ولأن القرآن نزل باللغة العربية، ذهب البعض إلى أن (اللغة العربية لغة مقدسة) ويترتب على ذلك نتيجة خطيرة، هي أنه لا يجب المساس بها، أو مناقشة قضاياها مناقشة حرة موضوعية، ولا ندرى من أين جاء أصحاب هذا الادعاء بادعائهم، ذلك أن اللغة التى نزل بها القرآن على محمد (ﷺ)، وجاء عليها الحديث النبوى، كانت – أيضا – لغة كفار الجزيرة العربية، ولغة أعداء الإسلام المزامنين للرسول، من أمثال: أبى جهل وأبى لهب وعبدة الأصنام، كما كانت لغة الجاهليين فى الأدب شعرا ونثرا، كما كانت لغة الشعراء الذين هجوا الرسول والإسلام والمسلمين.

والمثير للغرابة فى هذه المسألة، أن من قالوا بها افترضوا صحتها، ومن ثم ذهبوا يجهدون أنفسهم فى الرد على ادعاء قداسة اللغة، ثم يتمادون فى دورهم مستحضرين بعض الظواهر التى تتنافى مع هذه القداسة، فيقولون: إن المسيحيين كان لهم دور عظيم فى خدمة اللغة العربية، وكأن هناك من ينكر ذلك، ثم يذهبون إلى القول بأن غالبية المسلمين فى العالم لا يتكلمون العربية، وكأن هناك من قال بأن كل المسلمين يتكلمون العربية، وفى هذا السياق يحاولون استعادة مباحث قديمة انتهى زمنها، وأصبحت من الغيبيات التى لا تقبلها الدراسة العلمية، من مثل البحث فى نشأة اللغة: هل كانت (توقيفا من الله تعالى)، أم (بالمواضعة)؟، إننا لا ننكر أن اللغة العربية قد اكتسبت قدرا من الاحترام والإجلال عندما نزل بها القرآن، لكن هذا شىء والقداسة شىء آخر[1].

إن الذى لاشك فيه أن العرب عندما خرجوا فاتحين الأمصار، حملوا معهم لغة القرآن، وحملوا معه لهجات قبائلهم التى تعاملوا بها فى شئون حياتهم، كما حملوا معهم لغتهم الأدبية بما فيها من شعر ونثر سابقين على الإسلام وعلى لغة القرآن، أى أن المسلمين فى الأمصار جاءتهم العربية مصاحبة للهجات التى تطورت إلى ما نسميه (اللغة العامية)، فالادعاء بقداسة العربية، ادعاء يزيفه الواقع الحياتى والثقافى قديما وحديثا[2].

(١) انظر فى هذه الادعاءات كتاب: لتحيا اللغة العربية – يسقط سيبويه – شريف الشوباشى الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة ٢٠٠٤م، ونلاحظ هنا التكوين الخاطئ للعنوان.

(٢) انظر: الفصيحة والعامية – د. سمر روحى الفيصل – كتاب الرافد سنة ٢٠١٠م: ٢٤، ٢٥.

ويترتب على الادعاء السابق (قداسة اللغة العربية) نتيجة فاسدة، وهى أن العربية لم تتطور منذ نزول القرآن، وقادها ذلك إلى التحجر[1]، وبالرغم من فساد النتيجة لفساد المقدمة، نقول إن المبتدئين فى دراسة اللغة العربية يدركون أن لها مستويين سبق أن أشرنا لهما (اللغة التوصيلية واللغة الفنية الأدبية)، كما يدركون أن العربية - عموما - دخلت فى ثنائية توافقية، هى ثنائية (الفصحى والفصيحة)، وأن الفصيحة هى السائدة فى وسائل الإعلام المختلفة، وفى النصوص الأدبية شعرا ونثرا، وهو ما يتنافى تماما مع مقولة (تحجر اللغة العربية)، والصحيح أنها تطورت تطورا كبيرا فى دلالة المفردات وفى الأبنية التركيبية، وهذا التطور ليس أمرا جديدا، بل إن التطور قد صاحب اللغة العربية فى مسيرتها التاريخية الطويلة، حتى إن واحدا من أهم اللغويين القدامى (أبو عمرو بن العلاء ت ١٥٤هـ) لاحظ هذا التطور، وعبر عنه في قوله: «اللسان الذى نزل به القرآن، وتكلمت به العرب على عهد النبى صلى الله عليه وسلم، عربية أخرى غير كلامنا هذا»[2].

ويرتب القائلون بتجمد اللغة العربية دعوة مضادة، هى (تطوير اللغة) وكأن اللغة تتطور بالقانون التشريعي وإجراءاته التنفيذية، إن المعروف فى قانون اللغة، أنها (تتطور) لا أن (تطور)، وكلما تطورت اللغة تلقائيا، تدخلت المؤسسات اللغوية لرصد هذا التطور، وتضعه فى إطاره العلمى المنضبط، لكن ذلك لا ينفى أن المجتمع الإنسانى حدث فيه عملية إزاحة، حيث تزيح لغة لغة أخرى لتحل محلها، وهذا ما حدث فى بعض الدول الإفريقية لحساب اللغتين الإنجليزية والفرنسية.

ونعود هنا على ما سبق أن أشرنا له من الخلط بين (لغة التوصيل) و(لغة الإبداع الأدبى) ولغة التوصيل تستهدف (الفهم والإفهام) وهى ما عبر عنه الجاحظ عند حديثه عن مصطلح (البيان)، يقول: «البيان اسم جامع لكل شىء كشف لك قناع المعنى، وهتك الحجاب دون الضمير، حتى يفضى السامع إلى حقيقته، ويهجم على محصوله... لأن مدار الأمر والغاية التى يجرى إليها القائل والسامع، إنما هو الفهم والإفهام»[3]، أما اللغة الأدبية فإنها تستهدف الإمتاع والتأثير، والخلل الذى يقدم عليه بعض فاقدى الاختصاص، فى أنهم

(١) لتحيا اللغة العربية - يسقط سيبويه: ٥٥.

(٢) طبقات فحول الشعراء - ابن سلام الجمحى - قراءة شاكر - الهيئة العامة لقصور الثقافة سنة ٢٠٠١م: ١٠٠/١.

(٣) البيان والتبيين - الجاحظ - تحقيق عبدالسلام هارون - الهيئة العامة لقصور الثقافة سنة ٢٠٠٣م: ٧٦/١.

يحاســبون لغة التوصيل بقوانين لغة الإبداع، وهذا ظلم للمســتويين، بل إن الظلم يمتد إلى علم من أهم علوم العربية وأعرقها، هو (علم البلاغة) وبخاصة فى إجراءاته التحسينية فى (علـم البديع)، وظلم البلاغة له بعض مبرراته فى ناحية، وفاقد لهذه المبررات فى ناحية أخرى، ذلك أن البلاغة قد أصابها شــىء من التعقيد والتكلف فى أزمنة الركود والضعف العربى، لكن ذلك لم يكن مانعا من أن تشــارك البلاغة فى الحركة النقدية الحديثة، هذه الحركة التى وظفت كثيرا مع أدوات البلاغة وأشكالها، وبخاصة هذه الأشكال التحسينية، وكل الذى جد، أن المحدثين أعطوا هذه الأشكال التراثية تسميات طارئة، توهم بالحداثة، لكنهــا لا تلغــى تراثيتها البلاغية، حيث يتجه النقاد المحدثــون إلى مجموعة من الأبنية البلاغيــة التى تعتمد التضاد أو التخالف ليدخلوها فى دائرة مصطلح (المفارقة)، ومجموعة الأبنية التى تتشابه مثل: (السجع والجناس والازدواج) ليضعوها تحت مصطلح (التماثل)، وقد يجمعون بين الأمرين تحت مصطلح واحد: (التماثل والتحالف).

وفقــدان التخصص، يدفع البعــض إلى القول على اللغة بما ليس فيها، ومن ذلك القول بــأن العربية توجب البدء بالجملة الفعليــة، مع أن لغات العالم الراقى تؤثر البدء بالجملة الاسميــة[1]، ولا ندرى من أين جاء هذا الوجوب المدعى؟ صحيح أن اللغة العربية تميل إلى البــدء بالجملــة الفعلية، لكن هذا ليس واجبا ولا قانونــا لغويا، والنظر فى القرآن الكريم، والخطاب الشعرى والنثرى القديم والحديث ينفى نفيا قاطعا وجوب البدء بالجملة الفعلية، ثم إننا لسنا مطالبين بأن نحتكم إلى اللغات الأخرى لنسلط قواعدها على لغتنا، وقد تصدى العقاد لهذه المســألة التى أثارها بعض المستشرقين، موضحا أن الجملة الاسمية حاضرة فى اللغة العربية، وليست قليلة الاستعمال فى مواضعها، فليس تقديم الفعل على الفاعل عجزا عن التركيب الذى يتقدم فيه الفاعل على الفعل، لكنه تقسيم للكلام حسب السياق، ورغبة المتكلـم فى تقديم الفاعل أو تأخيره لأغراض بلاغية فى مثل قولنا: (محمد حضر) و(حضر محمــد)، ففى الجملة الأولى كان هناك ترقب لخبر عن حضور محمد، وفى الثانية، يكون الترقب لخبر من الأخبار عن محمد على الإطلاق[2].

معنــى هذا أن البدء بالجملة الفعلية أو الاسمية له مبرراته الســياقية، وليس راجعا إلى ثقافــة بعينها كما يزعم أصحاب ادعاء ســيطرة الجملــة الفعلية على اللغة العربية، بل إن

(١) انظر: لتحيا اللغة العربية يسقط سيبويه – ١٦٨.

(٢) أشتات مجتمعات فى اللغة والأدب – عباس العقاد – دار المعارف: ٦٠.

الفكر اللغوى العربى كان يرى: «الفعل أثقل من الاسم، لأن الأسماء هى الأولى، وهى أشد تمكنا من الأفعال، لأن الأسماء يستغنى بعضها ببعض عن الأفعال... والفعل لا يستغنى عن الاسم، ولا يوجد إلا به.. وقال البعض: إنما خف الاسم، لأنه لا يدل إلا على المسمى الذى تحته، وثقل الفعل لدلالته على الفاعل والمفعول، والمفعولين والثلاثة والمصدر والظرفين من الزمان والمكان والحال وما أشبه ذلك»[1]، إن ما ذكره الزجاجي يوثق ما قلناه عن أسباب تقديم الفعل على الاسم فى الجمل الفعلية، وتقديم الاسم على الفعل فى الجمل الاسمية.

(٦)

ويتمادى المتربصون بالعربية فى عدوانيتهم، فيضيفون إلى تجمدها، أن هذا التجمد قد حال بينها وبين استيعاب مفردات الحضارة العلمية (التكنولوجية)، وهو ما ساعد على انشطارها بين (اللغة المنطوقة) و(اللغة المكتوبة).

ونتوقف توقفا هينا عند مقولة (تجمد اللغة العربية)، ونضيف إلى ما سبق أن رددنا به: سؤالا إضافيا: هل اللغة التى نقرأها فى الصحف والمجلات، والتى نسمعها فى وسائل الإعلام المختلفة شبيهة بأسلوب الجاحظ أو الزمخشرى، أو ما شئت من القدماء؟ أظن أن الجاحظ لو بعث اليوم وقرأ صحيفة من الصحف العربية، ما استطاع أن يستوعب منها شيئا سوى مفرداتها وحروفها العربية، لكن هل يمكن له أن يستوعب جملة مثل: (البنك الدولى يقدم معونات اقتصادية لدول العالم الثالث)؟ وهل يمكن له أن يستوعب جملة: (مجلس الأمن المتفرع من الأمم المتحدة يقرر عقوبات على إحدى الدول، لكن الفيتو الروسى يوقف القرار)؟

إن العربية لم تستوعب مفردات السياسة والعلم فحسب، بل إنها استوعبت مفردات الحضارة والمدنية، ويمكن أن نستحضر نصا من النصوص السردية التى ظهرت فى أخريات القرن التاسع عشر ومطلع القرن العشرين، هو نص: (حديث عيسى بن هشام، أو فترة من الزمن) لمحمد المويلحى، وقدمه صاحبه على نحو شبيه بتقديم الحريرى لمقاماته، يقول: «وبعد فهذا الحديث - حديث عيسى بن هشام، وإن كان فى نفسه موضوعا على نسق

(١) الإيضاح فى علل النحو - الزجاجى - تحقيق مازن المبارك - دار العروبة سنة ١٩٥٩م: ١٠٠، ١٠١.

التخييل والتصوير، فهو حقيقة متبرجة فى ثوب خيال، لا أنه خيال مسبوك فى قالب حقيقة، حاولنا فيه أن نشرح به أخلاق أهل العصر وأطوارهم، وأن نصف ما عليه الناس»[1].

وحديث عيسى بن هشام رحلة فى الزمان والمكان، فهو يجول فى القاهرة بصحبة أحد بشوات وقواد محمد على الذى بعث من قبره ليشاهد أحفاده فى شئون حياتهم، ويقارنها بما كان فى زمنه، أى أن المقارنة بين ما كان فى أخريات القرن الثامن عشر الميلادى، وبين بدايات القرن العشرين، والذى نهتم له فى هذا النص المفارقة التى عاشها الباشا وهو يرصد ما يواجهه، ويقارنه بما كان فى زمنه، ثم ما استجد مما لم يكن فى زمنه، وكيف أن اللغة التى كتب بها المويلحى نصه قد استوعبت ما جد على الحياة فى القاهرة، بل إنه صحب الباشا إلى باريس لتتسع دائرة المفارقة بين الماضى القريب والحاضر.

لقد استطاع النص أن يطوع اللغة لاستقبال مفردات حضارة زمنه، ومن هذه المفردات: (البوليس والقسم – أى قسم البوليس، والمراسلة – أى جندى الخدمة – ثم تأتى مفردات النيابة: (النائب، النائب العمومى، المستشار، الدعوى الجنائية، جلسة المحكمة – قضايا الجنح – المحكمة المختلطة – المحكمة الأهلية – محكمة الاستئناف – المحامى – المحامى الشرعى – نصوص القانون – أصحاب السوابق، ثم تتردد بعض مفردات المستجدات الحداثية: الدراجة – البورصة – أسهم الشركات – السكة الحديد – التلغراف، ثم بعض الوظائف مثل: العمدة وشيخ البلد، وغيرها من المفردات التى جدت على المجتمع، ولم تقف اللغة عاجزة عن التعبير عنها[2].

ونحب الإشارة إلى أن هذه اللغة الفصيحة التى نقرأها فى الصحافة، ونستمع إليها فى وسائل الإعلام، ليست منقطعة الصلة عن العربية القديمة فى تاريخها الطويل الذى استمر لأكثر من ألف وخمسمائة سنة، ذلك أن موروثنا الثقافى قدم لنا نصوصا إبداعية فى الشعر والنثر تكاد تكون هى لغتنا الفصيحة اليوم، وهذا هو الجاحظ فى القرن الثانى والثالث الهجريين يقول فى إحدى رسائله (فى طبقات المغنيين): «ثم إنا وجدنا الفلاسفة المتقدمين فى الحكمة، المحيطين بالأمور معرفة، ذكروا أن أصول الآداب التى منها يتفرع

(١) حديث عيسى بن هشام أو فترة من الزمن – محمد المويلحى – الكتبى بمصر ط ٣ سنة ١٩٢٢م: ٦.

(٢) السابق: ١٨ / ٢٠، ٢٥، ٣٠، ٣٢، ٣٥، ٣٨، ٤٠، ٤٢، ٤٦، ٤٧، ٥٧، ٧١، ١١٨، ٢٣٤، ٢٤١، ٢٤٦، ٢٥٥، ٢٥٨، ٣١٧.

العلم لذوى الألباب أربعة، فمنها: النجوم وبروجها وحسابها التى يعرف بها الأوقات والأزمنة، وعليها مزاج الطبائع وأيام السنة، ومنها الهندسة وما اتصل بها من المساحة والوزن والتقدير، وما أشبه ذلك، ومنها الكيمياء والطب اللذان بهما صلاح المعاش وقوام الأبدان»[1]، وعلى هذا النحو تستمر الرسالة عارضة لأصول الآداب فى لغة كأنها كتبت فى أيامنا هذه.

وعلى هذا النحو وصلتنا بعض الأبيات الشعرية الجاهلية التى اقتربت اقترابا شديدا من لغتنا المعاصرة، يقول طرفة بين العبد:

ستبدى لك الأيام ما كنت جاهلا   ويأتيك بالأخبار ما لم تزود

ويقول عبيد بين الأبرص:

من يسأل الناس يحرموه   وسائل الله لا يخيب

ويقول النابغة:

فإنك كالليل الذى هو مدركى   وإن خلت أن المنتأى عنك واسع

أما امرؤ القيس فيصور المرأة وموقفها منه بعد أن شاخ وكبر:

أراهن لا يحببن من قل ماله   ولا من رأين الشيب فيه وقوسا

وما خلت تبريح الحياة كما أرى   تضيق ذرعى أن أقوم فألبسا

أما الشعر العذرى فى العصر الأموى، فيكاد يكون بلغته، شعرا معاصرا فى مفرداته وتراكيبه وصوره ومعانيه.

ويقول العقاد فى معرض حديثه عن (اللغة الشاعرة) إن اللغة العربية فى طليعة اللغات المعبرة بين لغات العالم الشرقية أو الغربية «فلا يعرف علماء اللغات لغة قوم تتراءى لنا صفاتهم وصفات أوطانهم من كلماتهم وألفاظهم كما تتراءى لنا أطوار المجتمع العربى من مادة ألفاظه ومفرداته فى أسلوب الواقع وأسلوب المجاز»[2].

ومن يتابع المعجم اللغوى للعربية، فسوف يجده معبرا عن طبيعة المجتمع العربى بكل مستوياته، ففيه مفردات: الأمة والشعب والطائفة والجماعة والقبيلة والفئة والجيل

(١) رسائل الجاحظ – مطبعة التقدم بمصر سنة ١٣٢٤هـ: ١٨٦.

(٢) اللغة الشاعرة – عباس محمود العقاد – مكتبة غريب سنة ١٩٧٧م: ٧٢.

والقـوم والمنزل والخيمة والغيث والرمـل والصحراء والإبل والخيل وغيرها من مفردات هذا المجتمع، ومفردات بيئته المعيشية والحيوانية والطبيعية، ومن يقدم على قراءة كتاب (فقه اللغة وسـر العربية) للثعالبى، سـوف يقف على حقيقة أن اللغة العربية استجمعت الواقع العربى بكل مكوناته دون أن تفلت منها مفردة من مفردات هذا الواقع، فقد جمع الكتاب مفردات الألوان والأمراض والأدوية والحيوان والإنسـان واللباس والسلاح والطعام والشراب والزرع والنبات والزمن، أى أن الكتاب صورة لغوية للثقافة العربية.

واسـتيعاب المعجـم لطبيعة المجتمع العربى، يتمثل فى هـذا الكم الهائل من الدوال، وفى هذا السـياق، نسـتعيد ما قدمته اللغة من مفردات للزمن، وهو ما يعنى أن المتكلمين بهـذه اللغة يدركون الحـوادث فى كل صورة من صورها، وفـى كل لحظة من لحظاتها، وهـى مفردات ينتمـى بعضها إلى ما أطلق عليه النحاة (ظـرف الزمان) وينتمى بعضها إلى صيغـة الفعـل ببعدها الزمنى، فضلا عن الصفات والأسماء التـى تؤدى هذه الدلالة، فكل لحظة من لحظات الليل والنهار لها شأنها فى حياة العربى عامة، وساكن البادية خاصة، ولهذا ترددت مفـردات: (البكرة والضحى، والغدوة والظهيرة، والقائلة والعصر، والأصيل والمغرب، والعشاء والهزيع الأول من الليل، والهزيع الأوسط، والسحر، والفجر، والشروق، ثم ينزل الزمن إلى الأوقات المحدودة من السـاعات والدقائق، ثم يتسـع للمواسم والفصول والسـنة والحول والقرن، ثم الليل والنهار، ثم جزئيـات الزمن مثل: الوقت والزمن والمدة والبرهـة والروح والفـترة)(١) وهذا الوعى بالزمن الذى أدركـه العربى واختزنته لغته، يوثق ما قلناه عن إمكانية اللغة العربية فى أن تقدم لمستعملها مكوناته الصياغية من ناحية، وأنها بهذا تكون معبرة عن هويته من ناحية أخرى.

أى أن الكلمات العربية تمتلك سـيرة ذاتية لمسـيرتها الاستعمالية، و(السيرة) تعنى فى أبسط معانيها: (كتابة الشخص لمسيرته الحياتية منذ المولد إلى لحظة الكتابة، وقد تتحول السـيرة إلى (سـيرة غيرية) إذا قام بكتابتها شخص عن شـخص آخر، وهو ما يمكن نقله من عالم البشـر إلى عالم اللغة، لأن اللغة تضم كما هائلا من الكلمات التى اهتمت المعاجم برصدهـا، ومتابعة تطورها أو ثباتها عند معنى محدد، والمؤسـف أن الثقافة العربية تفتقد (المعجم التاريخى) الذى يمكن أن يتابع سـيرة الكلمات تاريخيا، وإن كان للمعجم العربى

(١) انظر السابق: ٨٣، ٨٤.

بعض إشارات إلى هذه التاريخية، إذ إنه عندما يتابع معنى الكلمة، يقدم شواهده من مراحل تاريخية متتابعة، فعندما يقدم شاهدا من الشعر الجاهلى، يكون قد أشار ضمنا إلى السياق الزمنى للاستعمال، وهكذا الأمر عندما يكون الشاهد من القرآن الكريم، أو العصر الأموى، وتكاد المعاجم تتوقف عند هذه المرحلة التاريخية، بوصفها (مرحلة الاحتجاج) التى تستغرق الزمن الجاهلى، إلى مائة وخمسين عاما بعد نزول الإسلام.

وهنا ننبه إلى أن (سيرة الكلمات، ليست سيرة حياتية كسيرة البشر، وإنما هى (سيرة ثقافية) ذلك أن المعجم لم يقدم فى تعريف كلمة (الشجرة) إلا أنها: (كل نبات له ساق، وجمعها شجر وشجرات وأشجار)، ثم يترك المعجم الكلمة تأخذ مسارها الثقافى الذى ترجعه المدونات المقدسة إلى بداية (التكوين)، ففى (سفر التكوين – الإصحاح الثانى) أن بالجنة شجرتين، إحداهما: (شجرة الحياة)، وهى شجرة من أكل منها يحيا أبدا، والأخرى: (شجرة معرفة الخير والشر) وهى الشجرة المحرمة التى أكل منها آدم وحواء، وكان جزاؤهما الهبوط إلى الأرض.

وفى الثقافة الإسلامية شجرتان أيضا: إحداهما: (الشجرة المحرمة التى نهى الله آدم وحواء عن الأكل منها: ﴿فَلَمَّا ذَاقَا ٱلشَّجَرَةَ بَدَتۡ لَهُمَا سَوۡءَٰتُهُمَا﴾ (الأعراف ٢٢)، والأخرى (شجرة الزقوم) وهى (الشجرة الملعونة) فى جهنم، وفى هذا العالم السماوى تأتى شجرة ثالثة هى: (سدرة المنتهى)، ويقول المفسرون: إنها شجرة من نبق على يمين العرش، وقد بلغها الرسول (ﷺ) فى (الإسراء والمعراج).

وتدخل الشجرة عالم الأسطورة والخرافة، فهناك (شجرة غيلان) التى قدسها الجاهليون وزعموا أنها مسكونة بالأرواح، وهناك (شجرة ذات أنواط) وكان الجاهليون يعلقون عليها أسلحتهم، وينحرون عندها الذبائح تقربا وإليها.

وقد ارتبطت مفردة (الشجرة) بالأنبياء والمرسلين، فمع (موسى) عليه السلام، كانت (الشجرة المباركة) فى سيناء، ومع (يونس) عليه السلام، كانت (شجرة اليقطين) التى أظلته بعد خروجه من جوف الحوت، ومع (عيسى) عليه السلام كانت (شجرة التين) التى دعا عليها بأن تجف، فجفت فى الحال (إنجيل متى ٢١)، وارتبطت الشجرة (بالسيدة مريم) وهى النخلة التى تساقط عليها رطبا جنيا، ولها شجرة فى مصر يطلق عليها (شجرة مريم) ويقال إنها الشجرة التى استراحت تحتها العائلة المقدسة فى رحلتها إلى مصر، ومع محمد (ﷺ)، كانت (شجرة الرضوان).

ودخلت مفردة (الشجرة) دائرة العرفانية الصوفية، إذ ربطها الصوفيون (بالإنسان الكامل)، ربما كنت هي (شجرة سورة النور) ﴿لَّا شَرْقِيَّةٍ وَلَا غَرْبِيَّةٍ يَكَادُ زَيْتُهَا يُضِيٓءُ وَلَوْ لَمْ تَمْسَسْهُ نَارٌ نُّورٌ عَلَىٰ نُورٍ﴾ (النور ٣٥).

وفي العصر المملوكي أصبحت (الشجرة) علما على إحدى ملكات مصر: (شجرالدر) التي حرفت إلى (شجرة الدر)، ثم أصبحت (الشجرة ظاهرة ثقافية ودينية ممثلة في (شجرة عيد الميلاد)، ثم هناك (شجرة العائلة) التي تبدأ من الجد الأعلى إلى آخر الأبناء والأحفاد.

ولأن اللغة كانت مساوية للهوية العربية، أصبحت ذاكرة ثقافتها، على معنى أن هذه المفردات ليست صيغة صوتية ذات مرجعية معجمية محددة، وإنما هي بنية ثقافية تراكمية، وهذا التراكم أكسبها عمقا وسعة، ومن ثم فإن تردد (المفردة) مثل (الكرم) أو(الشجاعة) أو(المروءة) أو سواها من المفردات التي نتداولها فيما بيننا، كل مفردة تستدعي سيرتها الذاتية وما لحقها من تحولات في توابعها من المال والطعام والشراب والعلاقات الاجتماعية، ثم تستدعي الأعلام الذين التصقت بهم صفة الكرم مثل (حاتم الطائي) الذي كان يفخر ويتغنى بهذه الصفة في قوله:

يقولون أهلكت مالك فاقتصد   وما كنت لولا ما تقولون سيدا

معنى هذا أن مفردة (الكرم) منتج ثقافي لواقع بيئي كان في حاجة إليها، ولأهمية المفردة حياتيا، استدعت حقلا صياغيا واسعا مثل: (السخاء والجود والندى، والإعطاء والهبة والعطية والهدية والمنحة والنحلة والصلة والبر والجائزة والصدقة).

وأضاف الثعالبي إلى هذا الحقل بعض الدوال التي كانت مستعملة في البيئة العربية القديمة، ثم غابت اليوم عن الذاكرة اللغوية مثل:

(الغيدلق): الكريم الجواد كثير العطاء.

(الأريحي): الذي يرتاح للندى.

(الخضرم): الكثير العطية.

(الأفق): الذي بلغ النهاية في الكرم[1].

ولأهمية المفردة في التعبير الثقافي عن المجتمع العربي، استدعت ما يضادها، وهو (البخل) مع حقله الصياغي في (الشح والضن والإمساك)، فهي الضد المرفوض لصفة الكرم.

---

(١) فقه اللغة وسر العربية: ١٦٤.

واللافت أن هذه المفردات عند حضورها التعبيرى، تستحضر معها المرجعية التاريخية والحياتية والأدبية النثرية والشعرية، فالشعر (ديوان العرب)، أى (الذاكرة العربية)، وهو ما دفع قدامة لأن يجعل (الكرم) فى مقدمة غرض المدح، ويقدم نموذجه الشعرى من قول زهير بن أبى سلمى:

تـراه إذا مـا جئتــه متهـللا ... كأنك معطيه الذى أنت سائله

ثم يجعل خبث الهجاء فى صفات من أهمها البخل، كما فى قول أحمد بن يحيى:

إن يغدروا أو يفجروا ... أو يبخلـوا لا يحفلوا[1]

ومـن يطلع على كتاب (البخلاء) للجاحظ الذى ألفه فـى المرحلة الأخيرة من حياته، يجده نسقا ثقافيا للمجتمع العربى القديم فى رفضه لصفة البخل، والسخرية من البخلاء، وكأن الشـعر مرآة ثقافية بكل محتوياته اللغوية ومردود هذه المحتويات من الدلالات التى أنتجتها البيئة، وقد عبرت جملة ابن سـلام عن هذه الحقيقة فى قوله: «للشـعر صناعة وثقافة يعرفها أهل العلم كسـائر أصناف العلم والصناعات، منها ما تثقفه العين، ومنها ما تثقفه الأذن، ومنها ما تثقفه اليد، ومنها ما يثقفه اللسان»[2].

ويؤكـد هـذه الحقيقة الثقافية ما ذكره ابن رشـيق عن أسـباب ظهور فن الشـعر عند العـرب بقولـه: «كان الكلام كله منثـورا، فاحتاجت العرب إلى الغنـاء بمكارم أخلاقها، وطيب أعراقها، وذكر أيامها الصالحة، وأوطانها النازحة، وفرسانها الأنجاد، وسمحائها الأجواد، لتهز أنفسها إلى الكرم، وتدل أبناءها على حسن الشيم، فتوهموا أعاريض جعلوها موازين الكلام، فلما تم لهم وزنه، سموه شعرا، لأنهم شعروا به: أى فطنوا»[3].

(٧)

نخلـص من هذا كله إلى أن اللغة تسـاوى (الهويـة)، لأن مفرداتها خرجت من نطاق العلاقـة بين الدال والمدلول، إلى دال يشـير إلى واقعة أو نسـق ثقافى، ولم تنحصر وظيفة اللغـة فى (التواصل) بين أفراد مجتمع بيئتها، بل تجاوزتها إلى التعبير عن الهوية، ذلك

---

(١) نقد الشعر – قدامة بن جعفر – تحقيق كمال مصطفى – الخانجى سنة ١٩٧٨م: ٦٦، ٩٣.

(٢) طبقات فحول الشعراء: ١/٥.

(٣) العمدة: ١/٥.

أن وسائل الاتصال متعددة خارج نطاق اللغة المنطوقة والمقروءة، وقد حدد الجاحظ هذه الوسائل، وأوضح أنها تكون باللفظ وبغير اللفظ، وحصرها فى خمس وسائل: اللفظ والإشارة والعقد والخط والنصبة، وكلها تكشف عن أعيان المعانى وحقائقها وأجناسها وأقدارها وخاصها وعامها، وطبقاتها فى السار والضار واللغوو البهرج والساقط.

وتابع الجاحظ تحديد مفهوم مجموعة الوسائل، فاللفظ معروف، أما الإشارة فتكون باليد والرأس والعين والحاجب والمنكب، وبالثوب والسيف والسوط، ثم حدد أهدافها فى الزجر والمنع والردع والوعيد والتحذير، أى أن الإشارة تنوب عن اللفظ والخط، بل ربما كانت أدل من الصوت الملفوظ.

أما (العقد) فهو الحساب، وقد استخلص هذا المعنى من القرآن فى كثير من الآيات، منها قوله تعالى: ﴿وَجَعَلْنَا ٱلَّيْلَ وَٱلنَّهَارَ ءَايَتَيْنِ ۖ فَمَحَوْنَآ ءَايَةَ ٱلَّيْلِ وَجَعَلْنَآ ءَايَةَ ٱلنَّهَارِ مُبْصِرَةً لِّتَبْتَغُوا۟ فَضْلًا مِّن رَّبِّكُمْ وَلِتَعْلَمُوا۟ عَدَدَ ٱلسِّنِينَ وَٱلْحِسَابَ ۚ﴾ (الإسراء ١٢).

أما (النصبة) فهى الحال الدالة الناطقة بغير اللفظ، والمشيرة بغير اليد، كما هو ظاهر فى دلالة السماء والأرض على الخالق القدير، أما (الخط) فهو الكتابة الصامتة، وفضيلة الخط على النطق، أن اللسان مقصور على القريب الحاضر، والقلم مطلق فى الشاهد والغائب، والغابر والراهن، واللسان لا يعدو سامعه، والكتاب يقرأ فى كل مكان، ويدرس فى كل زمان[1].

ويلاحظ أن اللغة العربية التى سافرت مع المجاهدين فى الفتوح العربية إلى الأمصار، سافرت مشحونة بأنساقها الثقافية التى أنتجتها، وهى أنساق بيئية وحياتية وطبيعية وجمالية، وعندما وصلت الأمصار دخلت فى حوار ثقافى مع اللغات التى واجهتها، ومع الحوار كان التفاعل الذى أتاح لها أن تصبح لغة الخطاب الرسمى، ثم ازداد تفاعلها مع الواقع الجديد، وأصبحت لغة التواصل فى الفهم والإفهام، ثم صعد هذا التفاعل لتكون أداة التحاور الثقافى بكل محتوياته الدينية والأدبية والفكرية، مما يعنى أن العربية استوعبت عالمها الجديد بكل محتوياته الثقافية، أى أن العربية أصبحت اللغة الرسمية واللغة الحياتية، وأصبحت أداة التفكير العلمى والإبداعى، وبهذا مثلت سلطة كلية دخلها المتكلمون طواعية لتتشكل من هذا التفاعل بوصفها (هوية) تظلل الجميع، وبوصفها نسقا ثقافيا كليا، حيث

(١) انظر: البيان والتبيين: ١/٧٦ – ٨١.

أدرك المتكلمــون بها أن اللغة هى (الوطن) الــذى ينتمى إليه الجميع، لأنها بقدر ما أخذت أعطت، وهضمت ما أخذته وطبعته ليكون عضوا غير غريب فى جسدها.

إن انفتاح اللغة العربية على عالمها، وانفتاحها على العوالم التى دخلتها، أتاح لها أن تكون لغة حضارية، لأنها اســتوعبت حضارة بيئتها، ثم اســتوعبت حضارة الأمصار، ثم ازداد انفتاحها على الحضارة الإنســانية، فاســتقبلت حضارة الدول المجاورة لها والسابقة عليها، وتأهلت اللغة لحفظ كل هذه الأنساق الحضارية بكل مكتشفاتها العلمية ومغامراتها الفكرية، ومن ثم ســعى أبنــاء الحضارات غير العربية إلى مقاربة العربية دراســة وتفقها، ثــم إجادة. والتاريــخ الحضارى يذكر للعربيــة فضلها فى الحفاظ على ما اســتوعبته من الحضارات القديمة أولا، ثم نقلها إلى أوربا ثانيا.

ومن الحق أن نقول إن لقاء العربية مع حضارة الإنســانية قد أخذ مســاحة واسعة بعد الإسلام، لكن هذا اللقاء كان له بعض تحقق فى الزمن السابق على الإسلام، وبخاصة اللقاء مع الحضارتين (للفرس والروم) السائدتين فى هذا الزمن. وكانت إمارة (الحيرة) رمز اللقاء بالحضارة الفارسية، وإمارة (الغساسنة) رمز اللقاء بحضارة الروم.

وهذا اللقاء الحضارى تبعه لقاء لغوى، إذ انفتحت العربية على كثير من مفردات لغات الحضارات المجاورة، وقد ذكر الزركشــى أن القرآن الكريم ضم مجموعة من المفردات التى تنتمى إلى لغات غير عربية كالســريانية والرومية والعبرانية والفارســية والهندية واليونانية والنبطيــة والحبشــية والقبطيــة، ووثق كلامه بمــا روى عن (ابن عباس) فى تفســير قوله تعالى: ﴿إِنَّ نَاشِئَةَ ٱلَّيۡلِ﴾ (المزمل ٦) إذ قال: إن (نشأ) بلغة الحبشة (قام من الليل)، وذكر أبو موسى الأشعرى أن (القسورة) (الأسد) بلغة الحبشة[1].

وقال السيوطى إن هذه المفردات تزيد على مائة مفردة، وناقش بعض الآراء التى عارضت القــول بوجــود ألفاظ غير عربية فى القرآن، محتجين بأنه نزل «بلســان عربى مبين»، ثم عــرض لرأى المجوزين، ثم قدم رؤيته الخاصة فى أن هــذه الكلمات غير العربية، وقعت للعرب قبل الإســلام، فعربتها ألســنتهم، وحولتها من ألفاظ العجم إلى ألفاظها، فصارت عربية، ثم نزل بها القرآن بعد أن اختلطت بالعربية وصارت من كلام العرب[2].

---

(١) البرهان فى علوم القرآن – الزركشى – تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم – دار المعرفة – بيروت سنة ١٩٧٢م: ٢٨٨/١، ٢٨٩.

(٢) الإتقان: ٢٣٣/١، ٢٣٤.

واستمرت العربية تتواصل مع غيرها من اللغات إبان العصرين الأموى والعباسى، وظهر هذا التواصل فى استخدام الأنساق الزخرفية الأسلوبية، وأبنية التعظيم والتبجيل، وتعابير الاحتشام والتواضع فى مواجهة السلطة، وما تبعه من (إسناد الشىء إلى الحضرة والجناب والمجلس) واستحداث الألقاب والنعوت للخلفاء والوزراء والكتاب والقواد، ثم استحداث كتب العهود والرسائل، كل هذا مع قدرة اللغة على نقل العلوم وترجمتها وتدوينها ونشرها. وعندما أنشأ أبو جعفر المنصور مدارس الطب والشريعة، استقدم لها الخبراء من الدول المجاورة، وشجع الترجمة التى لاحقت علوم الطب والفلك والنجوم والرياضيات والمنطق والأدب.

وفى عهد عبد الملك بن مروان تم (تعريب الدواوين)، وتطلب ذلك جهدا كبيرا وواسعا فى كل أنحاء الدول الإسلامية، وهى دول كانت دواوينها بلغتها الأصلية، ويطول بنا الأمر لو ذهبنا نفصل القول فى تشكيل هذه الدواوين وإجراءاتها التى تعتمد اللغة وقدرتها على استيعاب حضارات وثقافات الدول التى دخلها الإسلام والعروبة، وكانت بينهما منافسة قوية، بخاصة مع اللغات العريقة كالفارسية والسريانية والقبطية[1].

معنى هذا أن العربية كانت لغة مرسلة ومستقبلة، لكنها فى هذا وذاك ظلت واعية بجوهرها العربى، وبمخزونها الثقافى بوصفهما (ملامح الهوية) التى تميز أبناء العروبة عن سواهم، وتعطيهم خصوصيتهم الفارقة.

هنا نستحضر المقولة المغلوطة التى سبق الحديث عنها (تطوير اللغة)، لنؤكد أن كل ما تابعناه من تطور للعربية، لم يكن ناتج (عملية تطوير) مقصودة، وإنما كان نوعا من التجاوب الحضارى والثقافى، أى أن الذى حدث هو (تطور اللغة) لا (تطوير اللغة).

ويبدو أن مقولات التطور والتطوير قد لاحقت (علم النحو)، فظهرت دعوة إلى (تيسيره)، والحق أن عملية التيسير كانت مرافقة للدرس النحوى فى القديم والحديث، ويمكن أن نتابع هذه العملية عند واحد من أعظم اللغويين، هو (ابن جنى) فى كتابه (اللمع) الذى وصفه صاحبه (باللطف) دلالة على الهدف الذى سعى إليه من (الإجمال والوضوح والتيسير)[2].

---

(١) إنقاذ اللغة، إنقاذ الهوية – د. أحمد درويش – نهضة مصر سنة ٢٠٠٦م: ٢٦.

(٢) انظر: اللمع فى العربية – ابن جنى – تحقيق د. حسين شرف – نشر المحقق سنة ١٩٧٩م.

وفـى هذا السـياق يأتى كتاب (ابن مضاء القرطبى): (الرد علـى النحاة)، وفى العصر الحديث تتابعت كتب التيسـير، ومنها كتاب الشـيخ (أمين الخولى): (مناهج تجديد فى النحو والبلاغة والتفسير والأدب)، والنحو الوافى، لعباس حسن، و(إحياء النحو) (لمصطفى إبراهيـم) و(فى النحو العربى - نقد وتوجيه) (للدكتور مهدى المخزومى) و(النحو المصفى) (للدكتور محمد عيد)، وغيرها من الكتب التى ظهرت فى كل أنحاء الوطن العربى.

وبرغـم هذه الجهـود القديمة والحديثة، يمكن أن أقدم ملاحظـة أراها بالغة الأهمية، وهى أن النحو بوصفه من أهم الركائز فى اللغة العربية، دخل دائرة التيسـير تلقائيا، ومن يتابع الدرس النحوى الحديث، فسوف يلحظ أن هناك أبوابا نحوية أخذت فى الغياب، وعندمـا تذكر، تذكـر بوصفها واقعة لغوية تاريخية فى مسـيرة هذا العلـم، إذ غاب من الدرس الحديث أبواب، مثل باب (التنازع) و(الاشتغال) و(الترخيم)، وانحصرت دراستها للمتخصصـين تخصصا دقيقا بوصفهـا أبوابا تراثية كانت لها صيـغ محفوظة فى الذاكرة العربيـة القديمة، وهو ما يجعلنا نسـتعيد مقولة (أبى عمرو بن العلاء) السـابقة عن تطور العربية - فى زمنه - عما كانت عليه فى زمن الرسول (ﷺ)، ذلك أن هذه المقولة وردت فى سـياق الكلام على قوله تعالى: ﴿وَمَن يُرِدْ فِيهِ بِإِلْحَادٍ بِظُلْمٍ﴾ (الحج ٢٥)، ودخول الباء على نحو غير مألوف فى زمن ابن العلاء، إذ أوضح أن هذا الحرف كثير ما يوجد فى كلام العرب الأول الذى نزل به القرآن، وإن كان يعز وجوده فى كلام المتأخرين[1].

(٨)

إن ما تابعناه من عدوان على العربية، كان محاولة لتعديل مسارها الطبيعى إلى مسارات مصنعة، يصنعها من هم خارج دائرة الاختصاص، لكن الخطورة أن يتجه العدوان إلى اللغة العربيـة للخلاص منهـا، وهو ما تمثل فى تلك الدعوة التى تظهر ثم تغيب، ثم تظهر، ثم تأخـذ فى التصاعد بـين فئة من المثقفين تزعم أن (العامية) هى اللغة الرسمية لكل مجتمع مـن المجتمعات العربية، فلأهل الشـام عاميتهم، ولأهل الجزيـرة عاميتهم، ولأهل مصر عاميتهـم، ولأهل المغرب العربى عاميتهم، وفـى هذا الصعود يطالب أصحاب الدعوى أن تـدرس هذه العامية فى معاهـد التعليم المختلفة، وأن تكون هى لغة التعليم، وهو ما يؤدى إلى أن تتوافق لغة الحديث اليومى مع اللغة الرسمية نطقا وكتابة.

---

(١) ثلاث رسائل فى إعجاز القرآن للرمانى والخطابى وعبدالقاهر - تحقيق محمد خلف الله ودكتور محمد زغلول سلام - دار المعارف بمصر سنة ١٩٦٨م: ٤٥.

ولاشـك أن الحوار والجدل حول (الفصحى والعامية) أو(لغـة التخاطب ولغة الكتابة) قد صاحب مسـيرة الإنسـان، ذلك أن (قضية اللغة) قضية ثقافية واجتماعية، لها أهميتها عند فئات المجتمع فى كل المسـتويات العليا والدنيا، ولم يتوقف الحوار إلا عند التسـاؤل الجوهرى: هل من الأفضل الصعود بالعامية إلى مستوى الفصيحة، أم النزول بالفصيحة إلى مستوى العامية؟

وقد تولد عن السـؤال الأول سـؤال آخر عن المقصود بالعاميـة: هل المقصود عامية كل قطـر من أقطار الوطن العربى؟ أم المقصود عامية كل إقليم من أقاليم هذه الأوطان؟ إذ هناك عامية لأهل الريف، وعامية لأهل الحضر، ويستمر السؤال، وصولا إلى عامية الأحياء داخل المدينة الواحدة، ثم يتسـع السـؤال ليسـتوعب البعد الزمانى كما استوعب البعد المكانى، والبعد الزمنى له أهمية بالغة فى هذا السياق، لأن من طبيعة العامية سرعة التطور والتغير، ونظرة سريعة إلى عامية القرن التاسع عشر الميلادى، سوف تكشف لنا عن مغايرتها لعامية مطلع القرن العشرين، بل إن عامية مطلع القرن العشرين، تغاير عامية نهايته، يفسر ذلك أنهـا لا تمتلك القواعد الضابطة التى تجعل منها لغة مكتملة تصلح للحديث والكتابة على صعيـد واحد، فأى العاميات نعتمدها (لغة مشـتركة) بين أبناء القطر الواحد؟ وبين أقطار الوطن العربى؟ بحيث تكون مجسدة لهوية المجتمع العربى؟

واللافـت أن دعـاة العاميـة عندما يتخففون مـن تعصبهم لها، يدعون إلى الاسـتغناء عـن الإعراب فى اللغة الفصيحة، واعتماد تسـكين أواخـر الكلمة وصلا ووقفا فى مختلف السـياقات، وتناسوا أن الاسـتغناء عن الإعراب، هو الاسـتغناء عن اللغة الفصيحة، لأن الإعراب هو خصوصيتها الأساسية.

والحـق أن قضية الفصحـى والعامية موغلة فى القدم – على نحـو مغاير لما هى عليه اليوم– وقد عرض لها الجاحظ وهو بصدد الكلام عن متقابلين فى اللغة، الألفاظ الوحشـية والألفاظ الجزلة، وتطرق إلى الألفاظ العامية من خلال تحديد المقصود بالعوام، وأوضح أنهم: «الطبقـة التى عقولها وأخلاقها فوق تلـك الأمم – يقصد الأمم البدائية – ولم يبلغوا منزلة الخاصة من العرب، على أن الخاصة تتفاضل فى طبقات»[1]، والتفت الجاحظ التفاتة دقيقة عندما ربط الصياغة بطبيعة متلقيها، فلا مانع أن يتضمن الكلام بعض الألفاظ الوحشـية،

---

(١) البيان والتبيين: ١/١٣٧.

إذا كان ذلك موافقا لطبيعة المتلقى، وبالمثل يجوز استخدام العامية، إذا كان المجال مجال تخاطب مع السوقة، وكما يكون هناك احتياج للجزل فى بعض المواضع، كذلك يكون هناك احتياج لسخيف اللفظ فى بعض المواضع أيضا[1].

وأهمية ما عرضه الجاحظ، أنه لم يستبدل لهجة بلهجة، أو فصيحة بعامية، أو عامية بفصيحـــة، وإنما احتفظ لكل منهما بخصوصيتها، وحدد لكل منها ســياقها الثقافى التى تستعمل فيه.

وقــد تدخل ابن الأثير فى هذه القضية تدخلا قرب المســافة بــين الفصيحة والعامية، إذ رأى أن للعامية مســتويين، المســتوى الأول: هو تلك الألفاظ التى تتداولها الألســن دون أن تقطع علاقتها بمرجعيتها المعجمية التى تم التواضع عليها، لكنها ابتذلت فى الاســتعمال، وكثير من مفردات اللغة تجرى على الألسن فى الخطاب العادى وهى فصيحة، مثل: الأرض والسماء والماء والنار والتراب، ثم تأتى مفردات أكثر ابتذالا مثل: الشاطر والشطار والشطارة.

والمستوى الآخر: هوتلك الألفاظ ذات الدلالة المرجعية المحددة، لكن الاستعمال العامى غير دلالتها، مثل وصف شخص بأنه (ظريف) والمقصود بالظرف: حسن الصورة والملبس، وهذا مغاير للوضع العربى الذى جعل الظرف وصفا للنطق فقط. وهو ما يعنى أن اللفظة لم تقطع علاقتها بالفصيحة تماما، وإنما ظلت هناك علاقة على نحوما[2].

والذى نراه أن هذا الطرح القديم لقضية (الفصحى والعامية) اتســم بكثير من الموضوعية فى مواجهة ظاهرة أخذت فى الانتشــار آنذاك، وهو ما يغاير الطرح الجديد للقضية الذى يستهدف إلغاء الفصيحة لحساب العامية، وهو إلغاء له خطورته الثقافية، ذلك أن المسافة بين هذين المستويين اتسعت إلى درجة يصعب معها محاولة المصالحة بينهما، بينما المسافة بينهما فى زمن الجاحظ كانت قريبة، بل إن غالبية مفردات العامية كانت عربية فصيحة، وكل مــا أصابها هو الابتذال من كثرة الاســتعمال، ولعل هذا ما دفــع كثيرا من الرواد إلى التصدى لدعاة العامية حماية للفصيحة.

ومن الأهمية البالغة أن نشير إلى أن مواجهة الرواد للدعوة إلى العامية، قد أخذت بعدا قوميا، لأن الاســتعمار فى كل وطن عربى، ســعى جاهدا لإحلال العامية محل الفصيحة،

---

(١) السابق: ١/١٤٥.

(٢) انظر: المثل السائر – ابن الأثير – تحقيق د/ أحمد الحوفى و د/ بدوى طبانة – نهضة مصر – ١/٢٥٤ / ٢٥٨.

ترسيخا للفرقة والتجزئة، ليتحول الوطن العربى إلى دويلات لكل منها لغتها التى تخصها، ولعل هذا ما جعل بعض الرواد فى مطلع النهضة يتراجعون عن استعمال العامية فى صحافتهم، مثل (عبد الله النديم) فى صحيفة (الأستاذ)، وذلك لإحساسهم بخطورة الأهداف الاستعمارية[1].

والأمر الغريب فى الدعوة إلى العامية أن الإجماع يكاد ينعقد لدى الأمم على اختلاف لغاتها، أن العامية لا يمكن أن تحل محل الفصيحة فى كل مجالات استعمال اللغة، وبخاصة فى (الاستعمال الأدبى)، كما أن العامية لا تصلح للتعبير عن كل الفنون، وعن ثمرات العقل فى التفكير المادى، والروحى، فالفصيحة صاحبة القدرة فى صياغة الإبداع والفكر والقوانين واللوائح والتشريع، ولكى تتمكن العامية من أداء بعض من ذلك، فهى فى حاجة لجهد علمى مواز للجهد العلمى الذى بذله علماء العربية الأوائل فى ضبط اللغة الفصيحة، وتنظيم علاقاتها الإفرادية والتركيبية، ورصد المواضعة الأولية لعلاقة الدوال بالمدلولات، وملاحقة ما أصاب هذه المواضعة من عدول مجازى.

والملاحظ أن معظم الدول المتحضرة فى العالم، أنشأت أقساما بجامعاتها لدراسة العربية الفصيحة، وجعلت لها متخصصين يقومون بأمرها داخل هذه الأقسام، وبهذا تستطيع التواصل مع العالم العربى سياسيا واقتصاديا وثقافيا، بعكس دعاة العامين الذين يسعون إلى إقامة عازل لغوى وثقافى بين الدول العربية فى عالم يتجه إلى التجمعات والتكتلات الكبرى.

ودعاة العامية، منهم المجاهرون، ومنهم المتخفون، وبسبب هؤلاء وأولئك أخذت العامية تتسرب إلى وسائل الإعلام المسموعة والمقروءة، وهى وسائل لها خطورتها فى التأثير والتوجيه، وقد أقبل على استعمالها بكثرة العاجزون عن استعمال الفصيحة لفقرهم اللغوى والثقافى، والمؤسف أن المؤسسات اللغوية قد انغلقت على نفسها، ولم تخرج للواقع العام لمواجهة هذه الدعوة التخريبية التى خلفت خصومة بين اللغة الفصيحة والعامية، وهى خصومة وهمية من صنع أعداء اللغة العربية، إذ إن الواقع اللغوى العام يفصح عن أنه لا خصومة على الإطلاق، فنحن نستمع فى كل لحظة إلى كثير من فنون العامية فى الشعر والغناء والحوار السردى والمسرحى، وفى كل لحظة نستمع إلى فنون الفصيحة، ونستمتع

(١) الفصيحة والعامية: ٦٨.

بهذه وبتلك، ولذا لم يطالب أحد بإلغاء العامية، لكن أنصار العامية هم الذين يسعون على إلغاء الفصيحة.

وعلى الرغم من أننا نرفض وجود خصومة بين الفصيحة والعامية. لابد أن نعرض الرأى الذى نتبناه، وهو أن العامية لا تصلح أداة للعلم والفكر والأدب الخاص، وليس من المقبول أن نجد التاريخ والقانون والتشريع والفقه والفلسفة مكتوبة بالعامية؟ وكيف نتصور علوم الكيمياء والفيزياء والطب والهندسة مدونة بالعامية؟

لو أدرك دعاة العامية خطرها عليهم، لتوقفوا عن دعواهم، لأن ما أنتجوه بالعامية رهن بزمنهم وحده، وسوف ينغلق الزمن على إنتاجهم العامى، لأن الأجيال القادمة سوف يكون لها عاميتها المغايرة، ولن تقارب ما تركه هؤلاء لأنها لا تعرف اللغة التى كتب بها.

وقد سبق أن ربطنا بين الدعوة للعامية، والدعوة لإسقاط الإعراب من اللغة الفصيحة، وكما أوضحنا خطورة الدعوة للعامية، نشير إلى خطورة إسقاط الإعراب، وتسكين أواخر الكلمات وصلا ووقفا، ذلك أن أصحاب هذه الدعوى يتناسون أن حركة الإعراب علامة رمزية على الدلالة الوظيفية، مثل الفاعلية والمفعولية والتبعية، وغيرها من الوظائف النحوية.

إن الدعوى لإسقاط الإعراب، دعوة لحذف التراث العربى الذى لا يمكن قراءته دون هذا الإعراب، بل إن (ديوان العرب) الشعرى سوف ينهدم بالضرورة بوصفه ركيزة إيقاعية تعتمد العلاقة بين الحركة والسكون فى ضبط هذه الإيقاعية وتحديد طبيعتها النوعية.

ثم نتساءل: ماذا يصنع أصحاب هذه الدعوى مع الكلمات التى تعرب بالحروف لا بالحركات، وكل حرف فيها له وظيفة دلالية محددة، كالأسماء الستة، والأفعال الخمسة والمثنى والجمع؟ إذ كيف نستغنى بالسكون عن حرف الإعراب فى مثل: (جاء أبوه) و(رأيت أباه) و(مررت بأبيه)، و(تسافرون) و(لم تسافروا)؟ وكيف نتمكن من تحديد طبيعة الضمير فى (أنت) بفتح التاء وكسرها، وفى (لك) بفتح الكاف وكسرها. ذلك أن الحركة تحدد طبيعة الضمير فى التذكير والتأنيث؟ وهل يمكن أن نحدد الدلالة فى مثل قولنا: (لا تأكل)؛ هل الصيغة للنهى أم النفى؟

إن المنصف يدرك أن صيغة العربية تحتاج إلى العلامة الإعرابية لتحديد الدلالة من خلال تحديد الوظيفة النحوية التى تستدعى حركة الإعراب، إن تسكين أواخر الكلمات يضيع كل ذلك «ويسقط المعنى مع إسقاط الحركة»[1].

(١) انظر: اللغة والنحو بين القديم والحديث - عباس حسن - دار المعارف بمصر سنة ١٩٦٦م: ٢٦٠ وما بعدها.

نخلص من هذا الحديث الطويل حول الفصيحة والعامية إلى أن تغييب الفصيحة لحساب العامية، يعنى أن ينشأ جيل جديد مقطوع الصلة بلغة السابقين من القدامى، والمحدثين، أى: الأجداد والآباء والأحفاد، ومع انقطاع الصلة باللغة، تنقطع العلاقة بالتراث، لأنه – كما سبق – ليست مفردات اللغة مجرد علامة صوتية على المعنى، وإنما هى كلمات ثقافية، مشحونة بتجارب الواقع العربى الذى استمر وتنامى خلال مئات السنين.

إن التساؤل المحير الذى يفرض نفسه هنا هو: كيف للأبناء الذين فقدوا اللغة الفصيحة أن يقرأوا ما تركه الآباء المؤسسون من أمثال الجاحظ وابن سلام وابن قتيبة والجرجانى من الدارسين والبلاغيين والنقاد، ومن المبدعين: امرؤ القيس وزهير والأعشى وجرير والفرزدق وأبو تمام والمتنبى؟ وكيف لهم أن يقرأوا ما أنتجه الدارسون والمبدعون فى القرون الأخيرة، بل فى السنوات الأخيرة؟ إن الأمر يطول لو ذهبنا نذكر بعض أعلام هذه الأزمنة المتأخرة التى قدمت إنتاجها بالعربية الفصيحة.

وتصل الكارثة أقصاها عندما نتساءل: كيف تتمكن هذه الأجيال من قراءة تراثها الدينى؟ كيف يتمكن صاحب العامية من قراءة الكتب المقدسة التى دونت أو ترجمت بالعربية الفصيحة؟ وكيف تتمكن من قراءة سيرة الرسل والأنبياء؟ ثم كيف تتمكن من أداء فروضها التى لا تؤدى إلا بالفصيحة؟

(٩)

ونصل إلى المحور الأخير فى هذه الدراسة انطلاقا مما سماه الجاحظ (مرض اللسان)، إذ يكون هذا المرض (حبسة) عندما يثقل الكلام على المتكلم، ويكون (عقله) إذا احتبس اللسان عن الكلام، و(لكنه) إذا أدخل المتكلم حروف العجم فى حروف العرب[1].

إن مرض (اللكنة) هو المعنى فى هذا المحور، لأنه مرض استعاد حضوره فى الزمن الأخير، أى (مرض اللسان المعاصر)، لكن مرض اللسان عند الجاحظ مرض عضوى، لكنه فى زمننا مرض عقلى ونفسى، ولكى نوضح ذلك، علينا أن نعود إلى النشأة الطبيعية للطفل فى بيئته اللغوية التى تحيطه، ففيها يدرك عن طريق السماع مجموعة من الأصوات التى

(١) البيان والتبيين: ١/٣٩، ٤٠.

تتردد على أذنه فى شكل (كلمات)، وكل كلمة لها دلالة محددة عنده، ومن هذا الوعى التلقائى يأخذ الطفل فى استعادة هذه الكلمات واستعمالها لتحقيق أغراضه ورغباته، وفى البدء يكون هذا الاستعمال مجرد تقليد للكبار فى نطقهم، ثم يرتقى التقليد شيئا ما، حيث يربط الطفل الكلمات التى يرددها بالمفردات التى يعايشها، ثم يصعد إلى مرحلة أكثر نضجا، فيتمكن من التمييز بين الصيغ: (صيغة المفرد وصيغة الجمع) (صيغة المذكر وصيغة المؤنث) (صيغة الاسم وصيغة الفعل) ثم (الأزمان الثلاثية للفعل) ليصل النضج درجة راقية، فيتمكن من التمييز بين (الحقيقى والمجازى) ومع سيرة الطفل فى النمو العمرى والعقلى تتحول ذاكرته إلى صندوق هائل مليء بالأصوات التى تشكل الكلمات وتربطها بمرجعيتها الدلالية. ثم يدرك أن الدلالة ليست جامدة عند المرجعية المعجمية، بل إن الدلالة تتحقق من خلال السياق الذى ترد فيه الكلمة.

مثلا: الفعل (قضى) تتغير مرجعيته الدلالية تبعا للسياق الذى يحتويه، فنقول (قضى نحبه)، فنلحظ أن الفعل له دلالة تغاير دلالته فى قولنا: (قضى حوائجه) غيرها فى قولنا: (قضى بسجنه)، ومن ثم تتحول اللغة إلى طبيعة فطرية فى الطفل، ويترتب على ذلك قدرة هذه الطبيعة على الربط بين العقل واللسان، مثلها - فى ذلك - مثل الأكل والشرب والجوع والعطش، وهذه الأمور الفطرية، هى المقابل للأمور المكتسبة التى تتحقق بالتلقين والتعليم والتمرين، ومن هذه الأمور المكتسبة: (تعلم اللغات الأجنبية) أى أن المكتسب محله الهامش، والفطرى محله المتن، والترتيب الصحيح أن تكون الأولوية للمتن على الهامش، وللفطرى على المكتسب.

هنا نصل إلى مرض اللسان الذى أسماه الجاحظ (اللكنة) بوصفه أخطر أمراض اللسان فى زمننا هذا، إذ فيه تغلب الهامش على المتن، والمكتسب على الفطرى، وواقعنا يوثق ذلك، فكثير ممن يتكلمون العربية من أبنائها الخلص، لا يتكلمونها خالصة لعروبتها: (أى فطريتها)، وإنما يتكلمونها ممزوجة ببعض المفردات الأجنبية، فما ذكره الجاحظ قديما، عاد أشد ضراوة، وأكثر انتشارا، وأعمق فى العدوانية، وربما كان الشعراء أول من تنبه لهذه الكارثة اللغوية، يقول الشاعر اللبنانى (سابا رزيق) ١٨٨٩م:

أرى لغة الأجداد فى عقر دارها   تسام الأذى من كل أحمق أهوج
يطلقها أبناؤها وبناتها   لخطب ولاء الأعجمى المدبج

أما أسباب انتشار المرض، فهى كثيرة، لكن أخطرها – من وجهة نظرى – أن الظاهرة تحولت إلى قيمة اجتماعية واقتصادية، فكلما أوغل المتكلم فى لكنته، وكلما أظهر قدرته على استعمال اللغة الأجنبية الصحيحة، كان ذلك دلالة على انتمائه الاجتماعى المميز، وقدرته الاقتصادية الوفيرة، بل ربما أظهر ذلك مكانته الوظيفية الرفيعة، وهو ما يؤكد مفارقة اللكنة المعاصرة للكنة القديمة، ذلك أن اللكنة المعاصرة اكتسبت عمقا عقليا ونفسيا لم يكن لهما حضور واضح فى اللكنة القديمة.

وهذا المرض اللسانى الخطير آخذ فى الانتشار حتى تحول إلى وباء، إذ تزايد مرضاه تزايدا هائلا دون تدخل المجتمع بالدواء المناسب، بل إن الواقع يقول إن المداوين شجعوا على انتشار المرض، إذ رأوه من علامات التحضر، والتدخل لمداواته، نوع من التخلف، ويتدخل أصحاب القدرة الاقتصادية المتزايدة لنشر المرض بين الأجيال الصاعدة، ذلك أن قدرتهم الاقتصادية لا تضبطها قواعد الانتماء القومى والوطنى، وإنما تحكمها قواعد المكسب والخسارة فحسب، ونظرة سريعة إلى الإعلانات التى تملأ وسائل الإعلام المختلفة: المسموعة والمقروءة والمرئية، تؤكد هذه الكارثة اللغوية.

والعجب أنه مع تحول المرض إلى وباء، لم يتقدم أهل الاختصاص لمواجهته لحصاره أولا، ثم القضاء عليه ثانيا، وبما أن المرض ليس مرضا عضويا يمكن علاجه ببعض الأدوية، فإن من ضرورة العلاج أن يكون بأدوية عقلية ونفسية لها علاقة باللغة نطقا وكتابة، والأطباء المعول عليهم لمواجهة الوباء، هم (أصحاب صنعة اللغة) ساكنو المجامع اللغوية، والمسئولون فى المؤسسات التعليمية والتربوية، لكنهم انغلقوا على أنفسهم، وتركوا المرض يستشرى دون علاج.

ومع تحول المرض إلى وباء، أصبح الولع باللغة الأجنبية ظاهرة عامة، والهرولة إلى تعلمها أمرا طبيعيا، والهدف الوصول إلى أن يتقن الجميع اللغة الأجنبية كأبنائها، لأن هذه الإجادة أصبحت تصريح الدخول إلى مجتمع الكبار اقتصاديا وسياسيا واجتماعيا وثقافيا.

إن هذا الواقع قادنا إلى كارثة تربوية وتعليمية، فبعد أن كنا ندرس اللغات الأجنبية، أصبحنا ندرس باللغات الأجنبية بدءا من المراحل التعليمية الأولى إلى آخر هذه المراحل، بل وصلت الكارثة إلى الدراسات العليا، وهو الأمر الذى لا نظير له إلا فى الدول البدائية، أما الدول الناهضة، فإنها لا تسمح للتدريس إلا باللغة القومية، ولا تسمح بتقديم الرسائل

العلميـــة فـــى جامعاتها إلا باللغـــة القومية، وذلك على الرغم مـــن أن هذه الجامعات فيها متخصصون فى اللغات الأجنبية، ويجيدونها كأهلها، ومنها اللغة العربية، لكنهم يجعلون لغتهم القومية هى المتن، واللغة الأجنبية هى الهامش، ولا يقدمون الهامش على المتن أبدا.

ونختم هذا المحور بالإشـــارة على تقرير التنمية الإنســـانية فى الوطن العربى الذى صدر فـــى نهاية عام ٢٠٠٢م، حيث أوضح هذا التقرير أن طريق التنمية لا يتحقق عبر الثقافات الوافـــدة، كمـــا أنه لا يؤتى ثماره مـــن خلال لغات الآخريـــن، وإن كان يثرى من تجارب الآخرين بعد ترجمتها إلى اللغة الأم[1].

□□□

(١) انظر: إنقاذ اللغة — إنقاذ الهوية: ١١٧، ١١٨.

تحولات اللغة فى شعرية الحداثة

(١)

لقد سارت الشعرية العربية مخترقة الزمان والمكان، وكانت مسيرتها الطويلة مليئة بالتحولات الصاعدة والهابطة، وبرغم الصعود والهبوط فإنها أسست إبداعها على ركائز مركزية حافظت عليها فى كل تحولاتها، وفى كل تنقلاتها فى الزمان والمكان، حيث أصبحت هذه الركائز محددة لملامح الهوية الإبداعية للشعرية العربية، وهذه الركائز هى:-

الركيزة الأولى: (الإيقاع الموسيقى) الذى صاحب البدايات، وظل فطريا إلى أن كشف عن قانونه الخليل بن أحمد فى (علم العروض) بعبقريته الموسيقية، وظلت بحور الشعر على نسقها الموروث إلى أن أصابها نوع من الاهتزاز المحدود فى (الموشحات والمخمسات والمربعات والمسدسات) ولم يكن الاهتزاز محدودا فقط، بل كان مؤقتا أيضا، إذ سرعان ما استعادت البحور نسقها الخليلى، وحافظت على هذا النسق إلى أن جاءت مرحلة (التفعيلة) فكانت نوعا من التمرد المنضبط على نظام البحر، ثم جاءت المرحلة الأخيرة التى مثلت هجرة شبه جماعية إلى (قصيدة النثر) التى استبعدت النظام العروضى من إبداعها.

الركيزة الثانية: (اللغة) أو بمعنى أدق (اللغة الشعرية) التى تخالف اللغة المثالية من حيث المستهدف الأصيل، إذ إن الهدف الأصيل للغة المثالية هو (التوصيل) بينما تخلت لغة الشعر عن هذا الهدف، أو إنها لم تجعله هدفا مركزيا لها، فهدفها توصيل ذاتها بكل طاقتها الجمالية.

الركيزة الثالثة: (التخييل) أى الطاقة الداخلية المنتجة للتوهم أو التوقع بكل توابعهما البلاغية من المجاز والاستعارة والكناية والتشبيه، وتتجلى أهمية هذه الركيزة فى أن الفارابى أعطاها قدرة إنتاج الشعر، حيث يقول: «ويبتدئ مع نشوء (الصناعات القياسية) أو بعد نشأتها، استعمال مثالات المعانى وخيالاتها مفهمة لها، أو بدلا منها، فتحدث المعانى الشعرية، ولا يزال ينمو ذلك قليلا قليلا إلى أن يحدث الشعر»[1]

---

(١) كتاب الحروف - الفارابى - تحقيق محسن مهدى - دار الشروق - بيروت سنه ١٩٦٩م: ١٤٢.

الركيــزة الرابعــة: (المعنى) وقد جاءت رابعة، لأن أهمية المعنى ليســت أهمية ذاتية وإنما أهمية المعنى فى كيفية إنتاجه، ولعل ذلك كان وراء مقولة الجاحظ التى احتفى بها عبد القاهر الجرجانى احتفاء بالغا «المعانى مطروحة فى الطريق يعرفها العجمي والعربى، والقروى والبدوى، وإنما الشــأن فى إقامة الوزن، وتخير اللفظ، وســهولة المخرج، وصحة الطبع، وكثرة الماء، وجودة السبك، وإنما الشعر صياغة وضرب من التصوير»[1]

لقد صاحبت هذه الركائز الشــعرية العربية فى مسيرتها الطويلة دون أن تحجب بعض التوابع من التدخل فى إنتاج هذه الشعرية، ويمكن القول إن كل مرحلة شعرية قد حافظت علــى هــذه الركائز جملة، ومعظــم مغامراتها التجديدية كانت فى إعادة ترتيبها حســب عقيدتها الإبداعية.

وقراءة المدونة التراثية للشــعر العربى تؤكد تقدم ركيزة (الإيقاع الموســيقى) على غيرها من الركائز، وكان الشــعراء أنفســهم على وعى بهذا التقدم وأهميته، وفى ذلك يقول عبيد ابن الأبرص:

سل الشعراء هل سبحوا كسبحى بحــور الشعــر أوغاصــوا مغاصــى
لسانــى بالقريــض وبالقوافــى وبالأشعار أمهــر فــى الغــواص[2]

بل إن الشــاعر القديم كان يؤثر التجاوز اللغوى على التجاوز العروضى، وهو ما سنتناوله عند الحديث عن (الضرورة الشــعرية)، وقد انتقل الوعى بأهمية الموســيقى للشعر إلى النقاد، فعندما تحدث قدامة عن الشــعر، جعل ركائزه أقساما، ورتبها حسب أهميتها عنده، وهذه الأقسام: «قسم ينسب إلى علم عروضه ووزنه، وعلم ينسب إلى علم قوافيه وقسم ينسب إلى علم غريبه ولغته، وقسم ينسب إلى علم معانيه والمقصد به، وقسم ينسب إلى علم جيده ورديئه»[3]

وقد ظلت موسيقى الشعر محافظة على التقدم فى الترتيب مع مرحلة (الإحياء) وقد عبر عن ذلك حافظ إبراهيم فى تحيته لأحمد شوقى:

الشعــر فــى أوزانه لو قسته لظلمتــه بالــدر فى ميزانه[4]

(١) دلائل الإعجاز – عبدالقاهر الجرجانى – قراءة شاكر – الخانجى بالقاهرة سنة ١٩٨٤م: ٢٥٦.

(٢) ديوان عبيد بن الأبرص – تحقيق د. حسين نصار – البابى الحلبى سنة ١٩٥٧م: ٧٦، ٧٧.

(٣) نقد الشعر – قدامة بن جعفر – تحقيق مصطفى كمال – الخانجى سنة ١٩٧٩م: ١٥.

(٤) ديوان حافظ إبراهيم – ضبط أحمد أمين وآخرين – الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة ١٩٨٠م: ١/١٠١.

ثم جاءت مرحلة (الرومانسية) التى أطلق عليها الدكتور عبدالقادر القط (الوجدانية) وهى التسمية الأنسب من وجهة نظرنا، جاءت وعدلت ترتيب هذه الركائز مقدمة (الخيال) على سواه تبعا للعقيدة الإبداعية لهذا الحلف الشعرى، وقد عبر خليل مطران عن هذه العقيدة فى قوله:

إن كان بعض الشعر هذا شأنه   ما الشعر؟ كل الشعر محض خيال

ثم جاءت مرحلة (التفعيلة) لتحدث تعديلا مزدوجا، فجعلت (التفعيلة) بديلا عن البحر، ثم قدمت اللغة على سواها من الركائز، وفى مرحلة الحداثة ومولودها الجديد (قصيدة النثر)، لم يحدث تعديل كما حدث فى المراحل السابقة، وإنما حدث إسقاط وحذف، حيث أسقطت قصيدة النثر (الموسيقى العروضية) نهائيا واعتمدت ركيزتين فقط: (اللغة والتخييل).

(٢)

برغم تقدم ركيزة الموسيقى العروضية فى المدونة التراثية، فإن اللغة كانت تزاحم هذه الركيزة فى مكانتها ووعى الشعراء بتقدمها، يقول البحترى كاشفا عن هذا الوعى فى عملية (الاختيار) اللغوى فى بناء الشعر:

بمنقوشة نقش الدنانير ينتقى   لها اللفظ مختارا كما ينتقى التبر[١]

وهى العملية التى كانت مساحة لفخر المتنبى:

أنا الذى نظر الأعمى إلى أدبى   وأسمعت كلماتى من به صمم

أنام ملء جفونى عن شواردها   ويسهر الخلق جراها ويختصم[٢]

والوعى بأهمية اللغة ودورها فى إنتاج الشعرية كان له صداه عند النقاد القدامى، وتمثل ذلك فى إدراكهم لخصوصية اللغة الشعرية، يقول خلف الأحمر: «إذا كان الشعر مستكرها، وكانت ألفاظ البيت من الشعر لا يقع بعضها مماثلا لبعض، وكان بينها من التنافر ما بين أولاد العلات، وإذا كانت الكلمة ليس موقعها إلى جنب أختها مرضيا موافقا، كان على اللسان عند إنشاد ذلك الشعر مئونة»[٣]

(١) ديوان البحترى - ضبط البرقوقى - هندية بمصر سنة ١٩١١م: ٢/ ١١

(٢) ديوان أبى الطيب المتنبى - تحقيق د/ عبدالوهاب عزام - الهيئة العامة لقصور الثقافة سنة ١٩٩٥م: ٣٢٣

(٣) البيان والتبيين - الجاحظ - تحقيق هارون - لجنة التأليف والترجمة والنشر سنة ١٩٤٨م: ١/ ٦٦

لقد كان كلام خلف وأمثاله في هذه المرحلة المبكرة مقدمة لنتيجة لازمت الشعر حتى اليوم هي (لغة الشعر) المغايرة (للغة النثر)، وقد تحددت هذه المغايرة إجرائيا في مصطلح موغل في تراثيته هو (الضرورة الشعرية) الذي ضبط حدوده المعرفية ابن عصفور في قوله: «اعلم أن الشعر لما كان كلاما موزونا يخرجه الزيادة فيه والنقص منه عن صحة الوزن، ويحيله عن طريق الشعر، أجازت العرب فيه ما لا يجوز في الكلام، اضطروا لذلك أو لم يضطروا إليه»[1].

وإذا كانت (الضرورة) تمثل قانونا خاصا للغة الشعر، فإن هذه اللغة خضعت لقانون عام هو (قانون التطور) الذي يلاحق اللغة في عمومها، وقد رصد هذا القانون تنفيذيا واحدا من اللغويين الأوائل هو أبو عمرو بن العلاء في قوله: «اللسان الذي نزل به القرآن، وتكلمت به العرب على عهد النبي (ﷺ)، عربية أخرى غير كلامنا هذا»[2]

إن كل ذلك يؤكد خصوصية لغة الشعر، وأن للشعراء حقوقا لغوية ليست لسواهم من المبدعين، وقد تبلورت هذه الحقوق في (الجملة التراثية): «الشعراء أمراء الكلام، يقصرون الممدود، ولا يمدون المقصور، ويقدمون ويؤخرون، ويومئون ويشيرون، ويختلسون، ويعيرون ويستعيرون»[3]

من الواضح أن ركيزة اللغة وصلت إلى العصر الحديث، ثم مرحلة الحداثة محملة بركام كبير من ميراثها القديم، ومحملة ببعض هوامش القداسة نتيجة لارتباطها بالنص المقدس، لكنها استطاعت الخلاص من بعض هذا وذاك، بل إنها تخلصت من بعض هوامشها الاستعمالية مما أتاح لها قدرة إضافية في إنتاج دلالتها (الإشارية) التي تمايزت من خطاب إلى آخر، ومن مبدع إلى آخر، كما أتاح لها مساحة واسعة في تشكيل علاقة الدال بالمدلول جزئيا وكليا حتى يمكن القول إنها أصبحت (لغة مجازية) موغلة في (الحقيقة)، وأصبح لها معجم طارئ له مواضعاته الجديدة التي قد تخالف المعجم المحفوظ في قليل أو كثير. ذلك أن المحفوظ لا ينتج إلا محفوظا، والشعرية تتعالى على المحفوظ الذي ابتذله الاستعمال.

---

(١) ضرائر الشعر – ابن عصفور – تحقيق السيد إبراهيم محمد – دار الأندلس سنة ١٩٨٢م: ١٣.

(٢) طبقات فحول الشعراء – ابن سلام الجمحي – قراءة شاكر – الهيئة العامة لقصور الثقافة لسنة ٢٠٠٠م: ١/١٠.

(٣) الصاحبي – ابن فارس – تحقيق السيد أحمد صقر – عيسى الحلبي سنة ١٩٧٧م: ٤٦٨، وقد ذكر القاضي الجرجاني في الوساطة مضمون الجملة، ونسبها العاملي في (الكشكول) للخليل بن أحمد.

ومـن الممكـن أن نرد جانبا من هذه القدرات التى حازتهـا اللغة إلى وعى حداثى يؤمن بتداخل مسـتويين كان - وما يزال - بينهما فصل منهجى، هما: (مستوى اللغة ومستوى الكلام) ذلك أن اللغة - برغم فوقيتها - ليست إلا ناتجا للكلام برغم تحتيته، وقد ساعد هذا الإدراك على تلاشى الفارق بين المستويين نوعا ما، وقد تدخل الشعراء بإبداعهم لإزالة هـذا الفـارق نهائيا، فما كان من اللغة صار كلاما، ومـا كان من الكلام صار لغة، ذلك أن الشعراء لم يلتزموا بموروثهم اللغوى الذى وصل إليهم، وإنما تحركوا فيه وبه حركة واسعة، فاستحدثوا مواضعات لغوية حال إنتاجهم للكلام، وامتدت حركة الشعراء إلى مجمل الأبنية الصوتيـة والمعجمية والنحوية، ووصل الأمر إلى أن بعض الشـعراء قدمـوا إبداعهم بوصفه مقترحـات معجمية على نحو ما فعل المتصوفة فى إنتـاج معجمهم الخاص. بل فى إنتاج لغتهم الخاصة.

وعلى هذا النحو تأتى نبوءة أحمد الشـهاوى فـى أحاديثه بامتلاك (لغة جديدة) يقول فى نبوءته:

سيأتيكمو - فجأة - حيا وميتا
فأدخلوه
أو سدوا القلب نجما
والروح برقا
والعقل فاتحة من نيازك
ولا تسألوه
سيفيض بحرا
هو عارف لغة جديدة[1]

وقـد أخذت اللغة الجديدة تعلن عن نفسـها فى مطلـع الدفقة عندما جمعت النقيضين (الحيـاة والموت) فى كائـن واحد، ثم توالت خلخلة المواضعـة المحفوظة فى الجمع بين (القلـب والنجـم) ثم (الروح والبرق) ثم (العقل والنيزك) وهى ثنائيات لا يتقبلها العقل فى حالة توحد أو تكامل،

أما بشارة النبوءة فكانت فى السطر قبل الأخير، حيث يكون البحر مدادا لهذه اللغة.

(١) الأحاديث - السفر الثانى - أحمد الشهاوى - الهيئة المصرية العامة للكتاب - ١٩٩٣م: ١٦٠.

معنى هذا أن شعرية الحداثة تنظر إلى اللغة بوصفها إحدى مبتكراتها، لا بوصفها ميراثا فوقيا يجب أن تخضع لقوانينه، ويبدو أن هذه النظرة الحداثية تمتد بصلة نسب للشعرية التراثية ومغامراتها التى بلغت ذروتها مع أبى تمام حتى إن ابن الأعرابى عندما كان يستمع لبعض أشعاره يقول: «إن كان هذا شعرا، فما قالته العرب باطل» وهذه المغامرة التجريبية هى التى دفعت أبا سعيد المكفوف أن يقول لهذا الشاعر: «يا أبا تمام لم لا تقول من الشعر ما يفهم» وهو الأمر الذى دفع أبا إسحاق الموصلى أن يقول له: «ما أشد ما تتكئ على نفسك، يعنى أنه لا يسلك مسلك الشعراء قبله، وإنما يستقى من نفسه»[1]

إن شعرية الحداثة لم تكتف بإزالة الفاصل التقديرى بين اللغة والكلام، بل إنها سعت إلى التعالى عليهما معا عندما اتجهت للتعامل مع تقنيات غير لغوية مجلوبة من فنون غير لغوية مثل تقنيات الفنون التشكيلية فى الرسم والنحت والتصوير، وتقنيات (الصورة المتحركة) مثل (السيناريو) و(المونتاج) و(الصورة المكبرة والمصغرة والقريبة والبعيدة والمواجهة والجانبية).

ويبدو أن الشعرية فى اندفاعها إلى التجريب وتطلعها إلى البكارة أهملت بعض ظواهر (الجمالية) وهى المظهر الذى قدسته الكلاسيكية، وحافظت عليه الرومانسية، واحترمته الواقعية، وكان هذا الإهمال واضحا فى شعرية جيل السبعينيات وما تلاه، وقد أرهق هذا الإهمال المتلقى العام والخاص على حد سواء.

وبرغم ذلك فقد احتفظت الحداثة بتقديم ركيزة اللغة، لكن بوعى مخالف، إذ إن اللغة كانت – دائما – وسيطا بين المبدع والمتلقى، لكنها مع الحداثة تحول الوسيط إلى طرف أصيل، فأصبحت مهمة الشعر توصيل اللغة ذاتها، فالذى ينطق ويتكلم فى الشعر هو الأبنية الصياغية التى تقدم نفسها مباشرة تقديما فريدا، إذ إن الجماعى تحول إلى فردى موغل فى فرديته، وبحكم هذه الفردية أصبح من حق المبدع أن يغامر مع اللغة، ودفعها إلى التعبير عما لم تتعوده، ويطوعها لأداء مهام ليست من مهامها الأصيلة، وأصبح عند المبدع يقين أنه من العبث توظيف اللغة شعريا فيما يمكن أن يتحقق فى صيغة نثرية، أو توظيفها فى إنتاج معلبات دلالية فقدت شرط الصلاحية، ذلك أن المشاعر المألوفة، والانفعالات الفضفاضة، والعواطف المبتذلة، والأفكار المستهلكة، كلها تدخل دائرة الإبداع شعرا ونثرا،

---

(١) الموشح – المرزبانى – المطبعة السلفية سنة ١٣٨٥هـ: ٢٧٤، ٢٩٣، ٢٩٤.

ومن ثم تجنبها شـعراء الحداثة لأنهم يستهدفون الخصوصية، وبلوغ مناطق تستعصى على النثرية الخالصة. وبسـبب ذلك نفرت شعرية الحداثة من (التجربة) بمفهومها الرومانسى والواقعى، وسـعت إلى التجلى فى مناطق (الحال والموقف والمقام) بكل مردودها العرفانى، وهى مناطق تخلص للداخل الذى لم يعد ينتظر واردات الخارج، لأن هذه الواردات تعتمد (المركزيـة)، والمركزية عليها تحفظ من أجيال الحداثة، وبديلها هو (الشـك والتأجيل) أو (الاحتمال) الذى لا يعرف قانون الحسـم على مسـتوى المدرك العقلى والواقع الموازى له، ولهـذا لاحظنا فى شـعرية الحداثة عموما، وقصيدة النثـر خصوصا إقبالها على (المجرد) و(المطلق) و(المجهول) و(الفراغ)، واختراقها قوانين الوجود فى الزمان والمكان، والشـعراء فى ذلك أشـبه بالمتصوفة الذين أدركوا أن وراء العالم المعلوم عالما غائبا أو مجهولا، يجب أن يقاربوه بالملاينة واللطف حينا، والاقتحام العنيف حينا آخر.

لقد لاحظنا سـابقا إقدام شعراء الحداثة على التعالى اللغوى باستعارة تقنيات فنون غير لغوية، ونلاحظ هنا أن هذا التعالى يأخذ نسـقا مغايرا، باتجاه هؤلاء الشـعراء إلى امتصاص الخطابات الأخرى غير الشعرية، وبخاصة الخطاب (الصوفى)، حيث جاء الامتصاص كليا وجزئيا باستخلاص طبيعته اللاعقلية، وعندما أجهزوا عليه، تحركوا إلى خطابات السحر والشعبذة، ثم صعدوا إلى عالم الفلك والكواكب.

يقول محمد فريد أبو سعدة:

كان العاشق نائما، وكانت جالسـة تشاهـد
أحلامه، عندما ظهر لها رجل من القصدير
انحنى أمامها ثـم دار حـول العاشق بعصاه

....

قالت: وأين شهدائيل

أشار، فوجدت قبة من نور أبيض وأخضر ولها بابان، على كل باب ثلاثة أعوان وستة ألوية بستة ألوان، وعلى يسار القبة ملك طويل جدا هو صلحائيل رئيس الأعوان

قالت: تبارك المشـترى، والسـاكن بفلكه، الآخذ بناصية خدام يومه: الحاء – الآنك، البارد الرطب السعد المحض.[1]

(١) ذاكرة الوعل – محمد فريد أبو سعده – الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة ١٩٩٧م: ٥٩.

لاشــك أن هذه المغامرة مع اللغة وفى اللغة حررت الشــعرية من موروثها الشفهى الذى كان يبحث عن الصدى الفورى عند المتلقى، أى أن الشــعرية أصبحت شــعرية الكتابة – بمفهوم بارت – لا شــعرية الإنشــاد بالمفهوم التراثي. وشــعرية الحرية لا شعرية القيود، والشــعرية المفتوحة لا المنغلقة، وتبعا لذلك أســقطت الجدار العازل بين المباح وغير المباح، وأزالت الخيط الفاصل بين البياض والسواد، وكشفت عن كم وافر من شكوكها فى مجموعة القيــم الموروثة والمســتحدثة، وبخاصة ما يتصل باللغة بوصفهــا كائنا قابلا للانتهاك الذى يلاحق مراجعها الواقعية والعرفية والوضعية، فلا مرجعية للنص إلا ذاته.

لقد توافق إهدار المرجعية مع الخروج من الشفاهة. فإذا كانت شعرية التراث تنال صك الاعتراف بشعريتها على الفور، فإن ذلك يرجع إلى أنها وحدت بين لحظة الإبداع ولحظة التلقى، أما خطاب الحداثة فإنه لم يعتمد هذا التوحد، وإنما اعتمد (الوحدة) النافية لكل ظواهر الاحتفال الإنشادى تأسيسا على تخليص اللغة من طبيعتها المشتركة، وتحويلها إلى أداة فردية بوصفها الأداة والغاية على صعيد واحد.

وبحق هذه الفردية سمحت شعرية الحداثة لنفسها باستحداث بلاغة تختص بها تجاوبا مع إيقاعاتها المفارقة للإيقاع الموسيقى المحفوظ، ويبدو أنها أوغلت فى مستحدثاتها البلاغية حتــى دخلت إلى (اللادلالة) على معنى أن المتلقــى ليس من حقه أن يطالب النص بمقوله، ومحاولة قهره على القول ســتكون ضد طبيعته الرواغة، فهو أشــبه (بالأخرس) الذى لا تدل صوتيتــه علــى معنى من المعانى، ومن يريد التواصل معه، عليه أن يتعامل مع ما ينتجه من إشارات وحركات وأصوات غير منطوقة، أى أنه سوف يتعامل مع صمته لا مع صوته.

وعلى هذا التأسيس النظرى نقرأ نصا لقاسم حداد بعنوان (لغة) يقول فيه:

جعلت هذه اللغة ملكة تخدم العبيد
جعلت البريق الباقى بوابات ليس لها عد
مفتوحة على كل الطرق
وأرخيت لخيول أحلامى دهشة السهول
وعشب المخيلة
هذه اللغة ليست لسواى.. إلا شراك
تحسن الهجوم والمؤامرات[1]

(١) عزلة الكلمات – قاسم حداد – كتاب كلمات – البحرين – ١٩٩١م: ٥٢.

يصحب النص اللغة إلى دائرة (المفارقة) الصاعدة إلى ذروة السلطة الأرضية (ملكة) والهابطة إلى منحدر (العبيد) بل المنحدرة إلى (خدم العبيد) لكن هذه المفارقة تتسرب. وتخف حدتها عندما تنفتح اللغة على بوابات بلا حدود، ومن ثم تأخذ حركتها طبيعة عشوائية تآمرية.

عند هذه المنطقة الصياغية تدرك الذات المتكلمة أن اللغة لم تعد قادرة على إنتاج المعنى الذى حفظته من المواضعة الأولى، وهى مواضعة اكتسبت قداسة غير مبررة، ثم هى مواضعة لصيقة بحالة اليقظة بعيدا عن المخيلة، ومن ثم أسرعت الذات إلى مغادرة حالة اليقظة لتلحق بحالتها الأثيرة (المخيلة) ولواحقها الحلمية، حيث تستولى المخيلة على كل وظائف اللغة، وتصبح صاحبة الحق الأوحد فى إنتاج المعنى خارج قيود المواضعة.

وتصل الدفقة الشعرية إلى ما نقصده من (تغييب الدلالة)، وحجبها عن الآخر، بوصف اللغة من ممتلكات الذات دون شريك، فهى منتجة المعنى ومستقبلته فى الآن نفسه، وهو ما يعنى أن جماعية اللغة قد آلت إلى فردية على مستوى الإنتاج وعلى مستوى التلقى، ومحاولة الآخر اختراق هذه اللغة سوف تقوده إلى مجموعة من المؤامرات الدلالية التى لا قبل له بها، فما عليه إلا أن يرضى من الغنيمة بالإياب.وهنا يمكن أن يسأل سائل: لقد ادعيت أن النص لم يعد مطالبا بأن يقول شيئا، وكيف يصح هذا الادعاء مع كل هذه المستخلصات الدلالية بالسلب أو الإيجاب؟

والإجابة: أن ما طرحناه من مستخلصات، هو من مقولنا الذى حملناه على النص، وهو مقول احتمالى خاضع للرفض والقبول، وخاضع للجرح والتعديل.

(٣)

لاشك أن أكبر مغامرات شعرية الحداثة كانت مع (الموسيقى العروضية) حيث أهدرتها تماما مع (قصيدة النثر)، وإن ظلت حاضرة فى رحاب الشعرية العربية فى بنائها العمودى والتفعيلى.

ومن الواضح أن الجيل الأخير من شعراء الحداثة لم يعد يعطى اهتماما كافيا لموسيقى العروض، لأنه يرى فيها قيدا على شعريته يحاصر طاقتها الإبداعية، كما يرى فيه هيئة صورية غير محققة للتمايز بين المبدعين من ناحية، وغير قادرة على استيعاب مغامراتهم من ناحية أخرى.

واعتقد أن المقدمات التى صاحبت الشعرية فى القرن العشرين كانت تنبئ بهذه النتيجة التى نلحظها مسيطرة فى شعرية الحداثة، وبخاصة فى منجزات (قصيدة النثر) فقد أخذت الشعرية فى انتهاك الموسيقى العروضية منذ بداياتها الأولى، ونحن نرجح أن ما رصده الخليل من ظواهر الزحاف والعلة والشطر والجزء والنهك، هى نوع من الخروج على النسق المثالى للبحور كما رصدها الخليل، وهو خروج لحساب الشعرية الحقة، إذ إن هذه الشعرية من خواصها الملازمة لها، التمرد على القيود والقوانين السابقة، ذلك أن هذه القيود أدت إلى صدام بين البنية الصرفية والبنية العروضية، تم بينهما وعملية إنتاج المعنى، ومن التزيد أن نعيد رصد نماذج التجاوزات العروضية التى ارتكبها كبار الشعراء وصغارهم فى القديم والحديث.

بل إن الذى نرجحه أن الخليل لم يكتشف قانون البحور موسيقيا إلا بعد أن انتهك الشعراء هذا القانون، إذ إن التصور التقديرى يدرك أن البحور كان لها صورة تنفيذية مثالية قبل أن تلحقها الزحافات والعلل، ثم أخذ الشعراء يغامرون للخلاص من هذه المثالية بكل قيودها دون أن يكون لديهم معرفة بقانون العروض، وتجسدت المغامرات فى انتهاكات موسيقية متتالية شبيهة بانتهاكات قانون اللغة فيما سمى (بالضرورات الشعرية)، فالضرورات نوع من انتهاك قانون اللغة، والزحاف والعلة نوع من انتهاك قانون العروض، وكلاهما لم يكن له قوانين محفوظة فى القديم، لكنهما كانا فى الوعى الفطرى للشعراء.

وقد استمر الانتهاك العروضى مصاحبا لمسيرة الشعرية وصولا إلى مرحلة (التفعيلة)، حيث استخدم بعض الشعراء التفعيليين تفاعيل لم يعرفها العروض الخليلى، وبتروا بعض التفاعيل وداخلوا بينها على نحو غير مسبوق، أى أن الجيل الأخير من شعراء الحداثة وجد أمامه دعوة خفية إلى مواصلة مغامرة الانتهاك بوصفه حقا شرعيا مارسه السابقون جميعا فى القديم والحديث، وبما أنه لم يجد أمامه مساحة يمارس فيها هذا الحق الشرعى، أقدم على هجر التفعيلة جملة، رافعا مقولة أبى العتاهية (أنا أكبر من العروض).

لقد كان إقدام أصحاب قصيدة النثر على هجر الموسيقى العروضية أمرا فرضته المقدمات التى سبقته، إذ الملحوظ أن كل مرحلة شعرية كان لها منطقة انطلاق ومنطقة وصول، وبينهما مارست مغامرتها التجديدية فى اعتدال حينا، وفى غلو حينا آخر، فالإحيائية

تراجعت بمنطقة انطلاقها إلى الموروث الشعرى، واستعادت قوالبه وتقاليده وبخاصة (وحدة الوزن والقافية) مع فضل إضافة تجديدية محدودة، وكانت منطقة البدء هى منطقة الوصول عند هذه المرحلة، ومن منطقة الوصول السابقة بدأ الرومانسيون الوجدانيون مغامرتهم مع الإيقاع الموسيقى بالنظر فيما بين أيديهم من شعر الإحيائيين، فتركوا الوزن على حاله التى كان عليها، ووجهوا تجديدهم إلى القافية وتجاوزوها فى حماية مصطلح (المقطوعة) الذى أتاح لهذه القافية بعضا من الحرية التى كانت قد اكتسبتها قديما فى حماية (المربعات والمخمسات والمسدسات) ومن ثم لم تكن المغامرة فى هذا الإطار ذات خصوصية، وإنما جاءت الخصوصية فى حماية مصطلح آخر هو (الشعر المرسل) الذى غابت فيه وحدة القافية تماما، وقد مارست مدرسة الديوان الإبداع على هذا النحو، وإن تحفظت عليه نظريا، فقد آزره العقاد أولا ثم تراجع عنه بعد حين، كما آزرته مدرسة أبولو نظريا فى كثير من كتابات أبى شادى، أى أن الرومانسيين بدأوا حركتهم من (وحدة الوزن والقافية) لكى يصلوا إلى الحفاظ على الوزن وانتهاك القافية.

وجاءت مرحلة التفعيلة لتبدأ مغامرتها من منطقة الوصول السابقة عليها، فوثقت ما سبقها عن تحرر القافية وتنوعها، وانتهكت الوزن باستحداث نظام (التفعيلة)، وبالحق نعاود القول إنها لم تحترم التفعيلة احتراما كاملا. وجاء الجيل الأخير من الشعراء فوجدوا أن المغامرات السابقة قد انتهكت كلا من الوزن والقافية، ومن ثم انغلقت أمامهم مساحة المغامرة، فأقدموا على هجرهما معا فى ظلال (قصيدة النثر).

ويجب التنبه إلى أن تحديدنا لمناطق الانطلاق ومناطق الوصول لكل مرحلة شعرية، ليس تحديدا صارما، وانما هو تحديد قابل للاختراق، على معنى أن كل مرحلة كانت تتضمن إرهاصات بالمرحلة القادمة، بل إنها قد تتضمن جانبا من مغامرة المرحلة القادمة.[1]

لكن ليس معنى هذا أن الحداثيين قد هجروا العروض لمجرد تحقيق المغايرة مع السابقيين، لأن هذه الهجرة كانت مؤسسة على عقيدتهم الإبداعية، حيث نظروا إلى الموسيقى العروضية على أنها بناء استهلك نفسه فى تكرارية لم تعد تشغلهم إبداعيا، لأن شاغلهم الأساسى هو (التفاعل الداخلى) وتسلطه على العالم الغائب والحاضر على سواء، ثم تسلطه على أنساق الصياغة وتطويعها لإنتاج المعنى، وخلال هذا التسلط كان شعراء

(١) انظر. النص المشكل – د/ محمد عبدالمطلب – الهيئة العامة لقصور الثقافة سنة ١٩٩٩م: ١٠٥ – ١١٧.

الحداثة يؤسسون لإيقاع مغاير للإيقاع الموروث الذى يعتمد (الحركة والسكون فى البدء والختام). والمغايرة تمثلت فى الخلاص من الختام، فالإيقاع الحداثى لا يعرف إلا البدايات التى تسلم إلى سواها من بدايات.

ولا يعنى هذا أن قصيدة النثر ترفض الإيقاع مطلقا، ولكن يعنى أن كل إبداع يختار الإيقاع الذى يناسبه، والتناسب مشروط بأن يكون الإيقاع شديد الالتحام بالبناء التركيبى والدلالى، لا يكون سابقا ولا لاحقا عليه.

وعلى هذا الأساس رأى أصحاب قصيدة النثر ومن شايعهم من النقاد أنه لا يمكن حصر الإيقاع فى النظام العروضى وحده، لأنه قد يتنافر - أحيانا - مع البناء التركيبى، وأحيانا مع الناتج الدلالى، وهذا التنافر يدفع النص إلى الترهل البالغ، أو الانكماش الشديد، وفى هذا وذاك يتلوث النص بكثير من النتوءات (الصوت دلالية) التى تهدر جانبا من شعريته، بل إنها قد تهدر جانبا من لغويته، وما الرخص العروضية والضرورات الشعرية إلا صورة من هذه النتوءات.

إن شعرية الحداثة لا تنظر للإيقاع العروضى بوصفه هدفا فى ذاته، إذ لو صح كونه هدفا لكانت (ألفية ابن مالك) أعظم عمل شعرى فى العربية، ومن ثم فإنها تنظر فى العروض بوصفه أداة لإنتاج الإيقاع، فالإيقاع هو المستهدف، ومن حق الشعرية أن تختار الأدوات التى تحقق لها هذا الإيقاع، سواء أكان ذلك بالتفاعيل، أم بسواها من الأدوات المنتجة للإيقاع، وهى أدوات متنوعة، فهناك الأبنية الإفرادية والأبنية التركيبية والأبنية الصرفية والحرفية والبديعية، وكلها أدوات تحتاج إلى الصبر فى متابعتها كميا وكيفيا لتحديد وظائفها الإيقاعية ومدى مشاركتها فى إنتاج الشعرية.

ونقول إنها فى حاجة إلى الصبر، لأن المتابعة تتسلط على المستوى الكتابى، أو بمعنى أدق: على اللغة الصامتة، ومن ثم فإن المتابعة تحتاج إلى نقل المكتوب إلى منطوق لتحديد ركائز الإيقاع ومدى تواترها وانتظامها، وكيفية توزعها أفقيا ورأسيا.

وأعتقد أن مثل هذه المتابعة تمثل المبدأ البنيوى للإيقاع الشعرى، من حيث توثيق الصدام بين (صمت الكتابة بالفعل) و(صوتية نطقها بالقوة) ولكى يكون التوثيق إيقاعيا، فإنه يحتاج إلى قدر من الانتظام، وإلا استحال إلى نوع من الضوضاء التى تحدثها آلة خربة، يزداد ضوضاؤها تارة، ويهدأ أخرى، وقد يتوقف تماما، وهذه إشارة عدم الصلاحية.

إن النظر فى مجموع الظواهر الصوتية التى تحتضنها اللغة، يؤكد أن الشعرية لا يمكن أن تحصر نفسها فى قالب إيقاعى بعينه، بل إن لها الحق المشروع فى التعامل مع الأنظمة الإيقاعية التى تناسبها، وهى أنظمة تعتمد (الصوتية) اعتمادا أساسيا.

وإذا كانت الصوتية التراثية قد استراحت إلى نظام التفعيلة العروضية، فإن الحداثة قد وسعت دائرة الصوتية لاستيعاب مجموع الأبنية التعبيرية التى يحتضنها النص الشعرى عند انفراده بنفسه، أو عند امتزاجه بالنثرية، على معنى أن مبدأ (التكافؤ الصوتى) أصبح بديلا عن (التكافؤ العروضى)، على أن يؤخذ فى الاعتبار أن تغييب الإيقاع نهائيا سوف يدفع بقصيدة النثر إلى النثرية الخالصة، كما أن الإيغال فى الإيقاع سوف يدفع بها إلى منطقة القصيدة بعيدا عن النثرية، ومن ثم يمكن القول إن هذا النوع الأدبى يجمع بين الإيقاع وعدم الإيقاع، ونقصد بعدم الإيقاع هنا غياب الانتظام فى الترجيع الصوتى.

ونقدم فى هذا السياق ما نقصد بالانتظام وغياب الانتظام خلال رصد ظاهرة واحدة يمكن أن يقاس عليها غيرها من الظواهر الصوتية، ونعنى بها (توظيف الحرف) بوصفه بنية مفرغة من الدلالة، وخالصة للصوتية، وبهذا يكون أداة من أدوات إنتاج الإيقاع إذا دخل دائرة (الترجيع التراكمى المنتظم).

ومن المسلمات أن توظيف الحرف صوتيا ظاهرة مغرقة فى القدم، ومغرقة فى ملازمتها للشعرية، ونظرة سريعة على المدونة التراثية للشعر العربى توثق هذا الادعاء، ونكتفى هنا بنموذج شعرى منسوب لامرئ القيس يعتمد الحرف اعتمادا مطلقا، وما اعتمده امرؤ القيس «لا ترى شاعرا يكاد يفلت من حبائله» كما يقول ابن رشيق.[1]

يقول امرؤ القيس:

فهى هى وهى هى ثم هى هى وهى وهى ... منى لى من الدنيا من الناس بالجمل
ألا لا ألا إلا لآلاء لابث ... ولا لا ألا إلا لآ لاء من رحل
فكم كم وكم كم ثم كم كم وكم كم ... قطعت الفيافى والمهامه لم أمل
وكاف وكفكاف وكفى بكفها ... وكاف كفوف الودق من كفها نهل[2]

(١) العمدة – ابن رشيق – أمين هندية بمصر سنة ١٩٢٥م: ١/٦٧.

(٢) ديوان امرئ القيس – دار كرم – دمشق: ١٣٠، ١٣١.

ومن نافلة القول أن نتناول غواية أصحاب (المقامات) مع الحرفية وسيطرتها على مجمل أبنيتهم الصياغية، وقد انتقلت الظاهرة إلى بعض شـعراء الأندلس بوصفها نوعا من المغامرة الصوتية داخل اللغة.

ولا نحـب أن ننسـاق وراء بعض الآراء التى ربطت الظاهـرة الحرفية بمراحل الضعف التى مر بها الأدب العربى، إذ إنها تكاد تكون حاضرة فى تاريخ الأدبية عموما والشـعرية خصوصـا حتى فى أكثر مراحلها ازدهارا، ولا يعنى هـذا أننا ننحاز إلى الصوتية الحرفية انحيازا مطلقا، وإنما معناه أن ننظر فى النص: هل أفاد منها على المستوى الشكلى، وعلى مستوى إنتاج المعنى؟ وهل أفاد منها ما يؤكد شعريته؟

إن غوايـة الحداثيين مـع الحرفية تتوافق إلى حد كبير مع توجهاتهم العرفانية، إذ إن العرفانيين حولوا الحرف من مجرد بنية صوتية إلى نسـق ثقافى. ولعل هذه النسـقية هى التـى جعلت الرازى يدخـل الحروف منطقة الفكر والنفس بوصفهـا حروفا فكرية ولفظية وخطية فالحروف الفكرية هى: صور روحانية فى أفكار النفوس، مصورة فى جوهرها قبل إخراجهـا، معانى الألفـاظ. والحروف اللفظية هى: أصوات محمولـة فى الهواء، مدركة بطريق الأذنين، بالقوة السامعة.

والحـروف الخطية هـى: نقوش خطت بالأقلام فى وجوه الألـواح. وبطون الطوامير، مدركـة بالقوة الناظرة، بطريق العينين، والحروف الخطية وضعت ليدل بها على الحروف اللفظية، والحروف اللفظية، وضعت ليدل بها على الحروف الفكرية التى هى الأصل»[1].

وتتابع السـالكون فى التصوف موثقين (ثقافية الحروف) بجانب بعدها الصوتى، لكن قبل ذلك كله احتل الحرف مكانة قريبة من القداسـة قبل الإسـلام بوظيفته الصوتية فى سـجع الكهان، ثم حافظ على هذه المكانة بعد الإسـلام عندما أصبح مفتتحا لبعض السور القرآنية، ثم تأكد ذلك ببعض الأحاديث النبوية، مثل حديث ابن مسعود: «من قرأ حرفا من كتاب الله، فله به حسـنة، والحسـنة بعشر أمثالها، لا أقول: ألم حرف، ولكن ألف حرف، ولام حرف، وميم حرف»[2]

(١) ثلاثة كتب فى الحروف – للخليل وابن السكيت والرازى – تحقيق د/ رمضان عبدالتواب – الخانجى والرفاعى سنة ١٩٨٢م: ١٤٧.

(٢) الإتقان فى علوم القرآن – السيوطى – مطبعة حجازى بالقاهرة سنة ١٩٤١م: ١٢١/١.

لهذا وســواه جاءت غواية الحداثيين مع الحروف حتى إن واحدا من ألمعهم هو الشاعر حســن طلــب بنى ديوانا بأكمله على (حرف الجيم) هو (آيــة جيم) وقد اتجهت الصوتية الحرفية في بعض منجزاتها إلى (حرف المد) الذى يسميه علماء الأصوات (الحركة الطويلة)، ويبلغ هذا الاتجاه ذروته مع قصيدة النثر، وقراءة ديوان الشاعر رفعت سلام (وردة الفوضى الجميلــة) تؤكد ذلك، فمجموع مفــردات هذا الديوان - وهو من قصيدة النثر - تبلغ ألفين وتسـعمائة وســتة دوال، تدخل الحركة الطويلة فى ألف وتســعمائة وواحد وثلاثين دالا، بنســبة تبلغ ٦٧٪ تقريبا، وهى نســبة مرتفعة، تجاوز نســب التردد فى الخطاب اللغوى عموما، إذ تبلغ نسبة حروفه الصامتة ٥٢٪، والصائتة ٤٨٪[1]

وبرغم حدة الإيقاع الحرفى، فإن الشعرية لم تحصر نفسها فى إطاره، بل إنها تجاوزته إلى غيره من الإيقاعات الصرفية والبديعية والنحوية، لكن الأذن العربية لم تتعود على هذا الإيقاع لحاجته إلى حسن الإنصات للإحساس به، ولأن هذه الأذن خضعت للإيقاع الخليلى زمنا طويلا حتى اعتادته، بل إنها أضفت عليه نوعا من القداسة بحكم هذا الامتداد الزمنى حتى أصبح الخروج عليه انتهاكا للتاريخ والعروبة.

وبرغــم ذلــك فمن الخطأ الفادح تصــور انفصال الإيقاع فى قصيــدة النثر انفصالا كاملا عــن إيقاع الشــعر العربــى، فمهما ارتفع الإيقاع فى الشــعر عامــة، وانخفض فى قصيدة النثــر خاصة، فإنه لن يخرج عن نطاق (الحركة والســكون) وتحولاتهما فى القرب والبعد والتداخل، وهذه التحولات مســموعة بوضوح فى الشــعر، لكنها خافتة فى قصيدة النثر، ومن ثم فهى فى حاجة إلى أن تحل فى وسط هادئ

حتى يمكن الإحساس بها، ولأننا لا نحسن الإنصات - أحيانا - أصدرنا الحكم الفورى بغياب الإيقاع تماما من قصيدة النثر.

إن المتابعــة المنصفــة لموقف هذه القصيدة مــن الإيقاع، تلاحظ إهمالهــا لأبنية الإيقاع الجزئية، وعنايتها الواضحة بالبنية الكلية للإيقاع، وهى فى ذلك تتوافق مع الإيقاع الكلى للعالم، حيث تغيب إيقاعيته إذا ركزنا المتابعة على مفردات الإيقاع الجزئية، فعندما نتأمل لوحة تشــكيلية تأملا جزئيا، فســوف نفتقد فيها التناسق، بل ربما تجلت أمامنا نموذجا للتنافر، إذ لن نجد تناسقا بين (منزل) بجواره (كائن بشرى أو حيوانى) وبينهما (شجرة)

(١) هكذا تكلم النص - د. محمد عبدالمطلب - الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة ١٩٩٧م: ٢٤٣، ٢٤٤.

متشعبة الفروع. لكن تجميع هذه المفردات على نحو مخصوص من القرب والبعد، والصغر والكبر، هو الذى يحقق لها الاتساق والانتظام، وأعتقد أن إيقاع قصيدة النثر شىء قريب من هذا التشكيل.

إن كل ذلك يقفنا على أمر غاية فى الأهمية، وهو أن قصيدة النثر لم تعد حريصة على (الأمثل)، أو (الأفضل) كما هو السائد المأمول فى مسيرة الشعرية العربية، وإنما هى حريصة على (الأنسب)، وهو ما يسمح لها بالابتعاد النسبى عن (المثال) الفنى، ومقاربة الواقع التنفيذى، ومن ثم فإنها تؤثر (الصحة الجمالية) على (الصحة اللغوية)، وتؤثر (الصحة الإيقاعية) على (الصحة الموسيقية).

ونحترس هنا حتى لا يدخل علينا الظن بأن إيثار الصحة الجمالية على الصحة اللغوية، معناه أنها تسمح لنفسها بالخطأ اللغوى، وهذا غير صحيح، فإن عقيدة شعراء قصيدة النثر عدم مقاربة هذا الخطأ، بل إنهم ينفرون من مصطلح (الضرورة) الذى آثرته الشعرية التراثية حرصا منها على (الصحة الموسيقية).

(٤)

رحل الشعر فى الزمن العربى محاطا بهالة قريبة من القداسة بوصفه (ديوان العرب) أى (الذاكرة العربية)، وعلل لذلك ابن رشيق فى عمدته بأن العرب «احتاجت إلى الغناء بمكارم أخلاقها، وطيب أعراقها، وذكر أيامها الصالحة، وأوطانها النازحة، وفرسانها الأنجاد، وسمحائها الأجواد، لتهز أنفسها إلى الكرم، وتدل أبناءها على حسن الشيم، فتوهموا أعاريض جعلوها موازين الكلام، فلما تم لهم وزنه سموه شعرا»[1].

ولاشك أن هذا الوعى بالوظيفة الحضارية للشعر كان نتاجا للواقع الثقافى السائد فى البيئة العربية، وهو ما لحظه ابن سلام فى قوله: «للشعر صناعة وثقافة يعرفها أهل العلم كسائر أصناف العلم والصناعات: منها ما تثقفه العين، ومنها ما تثقفه الأذن، ومنها ما تثقفه اليد، ومنها ما يثقفه اللسان»[2]

ولاشك – أيضا – أن الواقع الحضارى القديم يغاير واقعنا الحضارى اليوم، ومن ثم فإن الجملة التراثية (الشعر ديوان العرب) قد داخلها شىء من التعديل، إذ إن الواقع الحاضر

(١) العمدة: ١/٥.

(٢) طبقات فحول الشعراء: ١/٥.

له تقنياته التي تستدعي ذلك، فكثير من أدوات الحضارة الحديثة يمكن أن تؤدى الوظيفة السابقة التي لحظها ابن رشيق على نحو دقيق ومؤثر معا.

ذلك أننا نعيش (زمن الصورة)، بكل أجهزتها المعرفية والجمالية، وبكل طاقتها التسجيلية والتخزينية، وهو ما أحدث تعديلا في ذائقة المتلقى، وبخاصة متلقى الفنون القولية، وتعديل الذائقة استدعى أشكالا طارئة تناسبها، وتفرض وجودها الإبداعى بوصفها إضافة استدعتها الضرورة الحضارية، لا بوصفها بديلا يلغى سواها، من هذه الأشكال الطارئة (قصيدة النثر) التي ملأت الدنيا وشغلت الناس، وهو انشغال بانتمائها الأدبى، أكثر منه انشغالا بمفهومها المعرفى، على الرغم من عمرها القصير نسبيا، لكنه برغم قصره ولد عدة إشارات كاشفة صاحبت البدايات، ومازالت مصاحبة حتى اللحظة الحاضرة.

وأعتقد أن الإشارة الأولى التي يمكن أن تقودنا إلى الأفق النوعى لقصيدة النثر، تتمثل في (عقيدتها الإبداعية) إذ المألوف في تاريخ الشعرية، أن تتوجه إلى العالم لتنقله من واقعه الوجودى إلى واقعه الجمالى، أو بمعنى آخر: إنها تسعى (لتشعير العالم)، وقد قدمت الشعرية إنجازات لافتة في كل مرحلة من مراحلها في القديم والحديث، لكن قصيدة النثر رفضت السير في هذا الطريق المطروق، وآثرت أن تبحث عن المناطق الشعرية في العالم، لكى تستصفيها لنفسها، وتمارس فيها إبداعيتها، فلم يعد من همها نقل الواقع إلى الشعر، وإنما همها (فحص) المناطق الشعرية في الواقع والوصول إليها ثم الوقوف عندها، وفرق واضح بين الأمرين، إذ في الاتجاه الأول تبدأ الحركة من الإبداع لتصل إلى العالم فتنقله إليها، أما في الاتجاه الآخر، فإن الحركة تبدأ من الإبداع – أيضا – لكى تصل إلى العالم، لكنها تستبقيه في موضعه لتمارس شعريتها في بعض مكوناته الشعرية.

هذه الإشارة الأولى، تقودنا إلى الإشارة الثانية، والغريب فيها أنها تكاد تكون منافية للمنجز الحداثى، ذلك أن الحداثة أوغلت في اعتماد المتلقى اعتمادا مركزيا، بينما استبعدت قصيدة النثر هذا المتلقى من حساباتها استبعادا مؤقتا، وتبرر ذلك بأنها حريصة على أن تكون صادقة مع نفسها أكثر من صدقها مع الآخر، بل إنها لا تأنف من صدم هذا الآخر في بعض ركائزه الثقافية والمعرفية.

معنى هذا أن المتلقى لم يعد له حقوق قبل قصيدة النثر، ولم يعد متاحا له ممارسة سلطته عليها وإخضاعها لاحتياجاته الخاصة والعامة، لكن ليس معنى ذلك أنها تسعى

لاستعادة الزمن الرومانسى بكل ذاتيته المفرطة، فذلك ينافى طبيعتها الإبداعية التى تعتمد (النصيـــة) وإعطاءها اســتقلالية تتعالى على نفوذ كل المتعاملين معهــا. بعد أن ظل النص يتأرجح إلى جانب المبدع تارة، وإلى جانب المتلقى تارة أخرى.

الإشــارة الثالثة: هى نفور قصيــدة النثر من (الانضباط الصارم) على كل المســتويات: إيقاعيا وزخرفيا ودلاليا، لأن هذه الصرامة أفقدت كثيرا من الأشــكال الإبداعية جمالياتها بدخول دائرة التكرار التى استهلكت بكارتها، وحولتها إلى قوالب محفوظة.

ولا نقصد بذلك مجموع الأشكال البديعية، لأن مثل هذه الأشكال وجدت لها محلا فى قصيدة النثر بوصفها أبنية تركيبية وإفرادية تحمل طاقة جمالية مســموعة ومرئية ومدركة على صعيد واحد.

وإنما المقصود تلك الأبنية الحاكمة لهندســة الصياغة والدلالة لإنتاج الشــكل الهندسى المنضبط (بالشطر والبيت) لأن هذا الشكل لم يعد من احتياجات قصيدة النثر، لأن احتياجها محصور فى جوهر الشعرية وحقيقتها النصية.

ويبدو أن مفارقة قصيدة النثر لمثل هذه الأشكال المنضبطة قد لازمه مفارقة (النقاء العرفى) و(الصفــاء اللغــوى)، إذ هما ينتميان إلى (مثال) لم يعد هذا آوانــه، فالزمن (زمن الهجنة) واختــلاط الأنســاب الإبداعية، وتداخل المعايــير الجمالية، وامتــزاج التقاليد والأعراف، وأصبح من العســير الفصل بين (النقى والمشــوب) و(الصافى والعكــر) لتغير المقاييس التى يقاس بها هذا وذاك، أى أن (الصفاء والنقاء) أصبحا نوعين من القوالب المعلبة التى فقدت شرط الصلاحية.

وقــد تبــع مفارقة الصفاء والنقاء الخــروج من قوالب (الثنائيــات) الجاهزة مثل (دينى ودنيــوى) (تقدمى ورجعــى) (ظاهر وباطن) (حقيقــى ومتخيل) (اتســاق وفوضى) (ذاتى وموضوعــى) (فردى وجماعى) (جميل وقبيح) وكان ذلــك كله تمهيدا للخروج من الثنائية المقدسة (شعر ونثر).

إن تمــرد قصيدة النثــر على مثل هذه القوالــب كان متوافقا مع مصــدر إنتاجها الذى تمرد على مفهوم (التجربة) - كما ســبق أن ذكرنا - والذى اعتمد (المشــاهدة) بكل بعدها العرفانــى. وهذه المشــاهدة مغايرة (للرؤية)، لأن الرؤية تتســلط علــى العالم جملة، لكن المشــاهدة تتســلط على الجوهرى فى هذا العالم، أو لنقل إنها تتعلق (بالمادة الأولية) عندما كانت الشــعرية هى العالم، والعالم هو الشــعرية، إن اعتماد المشاهدة بوصفها مصدر إنتاج

لقصيدة النثر، عدل شيئا ما من وظيفة الشعرية، فلم تعد وظيفتها رؤية العالم ورصد حركته كما وكيفا، وإنما أصبحت الوظيفة إفساح الطريق أمام هذه الحركة.

وأعتقد أن قصيدة النثر قد حققت بهذه الإشارات ما كانت تستهدفه من التوحد بالعالم فى مناطقه الشعرية، فأصبحت هى العالم فى شعريته، أو هى الشعر فى عالميته، حيث انكسرت على أبوابها الحواجز النوعية، وتداخلت الأجناس القولية وغير القولية. وأصبح مألوفا أن تحل الشعرية فى نصوص غير شعرية، وأن تحل النثرية فى نصوص شعرية، وأصبح مألوفا أن نتابع فى النص كما وافرا من تقنيات السرد والحوار، مجاورة لكم وافر من الغنائية الذاتية، وأصبح مألوفا حضور التفاصيل اليومية والمفردات الحياتية والهموم الوقتية، خلال أبنية المجاز والرمز والإشارة، أى أن مساحة المشترك أصبحت أوسع من مساحة الخاص.

لقد كان اتساع مساحة المشترك نوعا من مقاربة (سيولة العالم) وذوبان الحدود الفارقة، ومن ثم ظهر ما يسمى (أدبيات العولمة) التى كانت موازية للحضارة التكنولوجية، لكنها موازاة من طراز خاص، لأنها تستهدف الجمع بين الخصوص والعموم، بين احترام التراث، وعصرية الحاضر، أى أن قصيدة النثر كانت تقنية أدبية فى إطار تقنيات العولمة، لها آليات إنتاج، ولها معايير جمالية يمكن أن تضيف للشعرية إضافات لم تكن تحوزها من قبل.

(٥)

أوضحنا فى متابعتنا لإشارات قصيدة النثر ابتعادها عن (الصفاء اللغوى) ونضيف هنا أن هذا الابتعاد قد قادها إلى (التداولى) لإحساس أصحابها بأن مفردات اللغة أصبحت عاجزة عن حمل معانيهم، نتيجة لأن هذه المفردات قد استنفدت طاقتها الدلالية، وكأنها أصبحت مفردات صوتية مفرغة من المعنى، ومن ثم سعى الحداثيون إلى مغادرة هذا المعجم المستهلك، والقفز إلى (التداولى)، لكن المفاجأة: أن هذا التداولى قد أصابه ما أصاب اللغة الصافية، بل ربما كان أكثر منها إرهاقا لالتحامه بالممارسة الحياتية اليومية، وكان الخروج من هذا المأزق اللغوى بتصعيد التداولى إلى أفق الصافى خلال سياق خاص قادر على إكسابه نوعا من (البكارة) المصنعة بمهارة حتى لايتنبه المتلقى إلى هذا الإحلال والتبديل، وكل ما يدركه: أنه فى مواجهة لغة إبداعية تجمع بين الصافى والتداولى على صعيد واحد.

ويمكن متابعة كثير من هذا (التداولى الصافى) فى نص لينا الطيبى (مساء رجل):

وهو يصعد
أكل الرجل درجة
أكل أكرة الباب
أكل فى الصحن ربطة عنقه
أكل الصحن
أكل الشوكة والملعقة والسكين
أكل الرجل كثيرا
تعب،
أكل الرجل زوجته ونام.[1]

تشهد الشعرية فى هذه الدفقة واقعة ثقافية تعتمد ثنائية من تلك الثنائيات التى فارقتها قصيدة النثر، لكنها تعتمدها لكى تهدمها من أساسها. أو لتخرجها من (الخدمة الاجتماعية)، والثنائية المقصودة (الذكر والأنثى)، والواقعة تستحضر العمق الثقافى الذى أعلى الذكورة، وأعلى كل ما ينتمى إليها بالفعل والانفعال، وقد تمثل هذا الإعلاء فى فعل (الأكل)، وهو فعل تداولى مغرق فى تداوليته، لكن النسق ارتفع به إلى أفق الصافى عندما فرغه من دلالته المرجعية وملأه بدلالة بديلة هى (الافتراس) الذى يلاحق الأنوثة الحقيقية والمجازية على حد سواء، وتبع ذلك تفريغ دال (الرجل) من دلالته المرجعية، وملئه بدلالة طارئة هى (المفترس) الشره الذى يسعى لابتلاع الحياة بما فيها ومن فيها.

وتتوالى المفردات التداولية: (درجة، أكرة الباب، ربطة العنق، الصحن، الشوكة، الملعقة، السكين).

لقد تعاملت الشعرية هنا مع المنظومة الصياغية تعاملا عكسيا لتطهرها من هوامشها التداولية، حيث بدأت صاعدة (بالرجل) ماديا، بينما تهبط به معنويا، وتنزل به إلى مرتبة الآلة الصماء الفاقدة للإحساس عامة، وإحساس الشبع خاصة، فهى لا تعرف إلا الافتراس النهم الذى لا يفرق بين ما يصلح للافتراس وما لا يصلح له، المهم هو (الأكل) الذى ألح عليه النص سبع مرات بصيغة الماضى التى لا تترك مساحة لاحتمال عدم الأكل.

(١) شمس فى خزانة – لينا الطيبى – منشورات (ل ن) لندن: ٣٨

ولحرص النصية على رفع التداولى إلى أفق الصافى، استعانت بالمجاز عندما سلطت فعل (الأكل) على غير المأكول، وهو ما يعنى أن الشعرية هبطت بالذكورة من علياتها الثقافية لتلحقها ببدائية (الغابة)، بدائية قانونها الافتراس والابتلاع وأداتها (الأكل) الذى لاحق كل ما قابل الرجل تمهيدا للوجبة الأخيرة المستهدفة (أكل الرجل زوجته ونام).

إن المتلقى - فى كل ذلك - لا يكاد يعى هذه التداولية التى تحكمت فى الاختيار الصياغى، وإنما الذى يعيه: أن هناك دفقة شعرية تشاهد واقعة ثقافية، وتراها منطقة شعرية تصلح أن تحل فيها بكل مفرداتها التى لا تمييز فيها بين التداولى والصافى.

وفى نزول شعرية الحداثة إلى التداولى، تقارب (القبيح) لكنها لا تستبقيه فى السياق الذى قبحه، وإنما تصعد به إلى أفق الجمالى، على نحو ما فعلته مع التداولى.

والملحوظ أن شعرية الحداثة لم تكن سباقة فى مقاربة القبيح، بل إن شعراء التراث كانوا الأسبق، فقد أقدم عليه أمير شعراء العربية امرؤ القيس فى مثل توظيف (بعر الآرام) بوصفه خطا جماليا فى لوحته الطللية فى قوله:

ترى بعر الآرام فى عرصاتها وقيعانها كأنه حب فلفل

ويطول بنا الأمر لو رحنا نرصد نماذج (القبيح) فى المدونة الشعرية التراثية، ذلك أن الذى نهتم له هو كيفية الصعود بهذا القبيح إلى أفق الجمالى على نحو ما أقدم عليه امرؤ القيس وأضرابه.

يقول عز الدين المناصرة فى (خطبة أعالى الليل):

أما نحن المحتشدين كالغبار
فقد مددنا لهم ألسنتنا
توالت البصقات من أعيننا
على أقفائهم المرطبة من التعب[1]

فى هذا الاجتزاء المحدود نزلت الشعرية إلى (القبيح) التداولى مرتين، الأولى فى (البصقات)، لكنها ارتفعت بهذا القبيح إلى أفق الجمالى عندما جعلت مصدر البصقات (العيون) بدلا من الفم، ثم جعلت مصبها (الأقفية)، والمفردة بين المصدر والمصب تدخل

(١) الأعمال الشعرية - ديوان: قمر جرش كان حزينا - عز الدين المناصرة - المؤسسة العربية للدراسات والنشر سنة ٢٠٠١م: ٣٢٦.

(المجــان)، ثم ما تلبث أن تغادره إلى (الحقيقة) حتــى تتمكن من الالتحام بالمفردة الثانية (المرطرطــة) لكــى ترفعها معها إلى أفق الجمال بعد تفريغها مــن مرجعيتها الوضعية (بقية الشــىء) وتملأها بدلالة ســياقية طارئة هى: تقبل الأقفية للإهانــات المتوالية حتى بلغت مرحلة التعب الجسدى والنفسى.

إن تخلى قصيدة النثر عن الصفاء اللغوى والنزول للقبيح تارة والتداولى تارة أخرى، قد صاحبه نوع من هدم المكونات الصياغية لحساب الجمالية، والجمالية عند الحداثيين تعنى مراوغة المتلقى ليكون وصوله إلى الناتج نوعا من المجاهدة الذهنية والنفسية.

وهذا الهدم يكاد يكون جماعيا، حيث يتصادم كل تركيب مع ما يســبقه وما يلحقه، وبخاصــة عندما يعتمد النــص (الجمل غير المرجعية) أى التــى لا يمكن أن نقع لها على مرجع واقعى تستند إليه الدلالة، فعندما تقول ميسون صقر فى نص (هما):

يفتحان جذوة الرمز
يصهران سرهما
ويختبئان
الهموم على رأسيهما رتاج
ينغمسان فى لجة الفيضان
ينحتان الصخر من جسديهما
حبلا من مسد
وينهمران
وحين يتكثفان
تكون فى شكل جنونها الأليف
وهو شكل لملامح السكون[1]

نلحظ غياب المرجعية، وأولها مرجعية الضمائر، حيث توالى (ضمير المثنى) دون مرجع يكشف عنه، وثانيها غياب مرجعية التراكيب، فأين مرجع (جذوة الرمز) و(السر المنصهر) و(الهموم المغلقة) و(الجسد الصخرى) و(الجنون الأليف) و(ملامح السكون).

إن المجاز يكاد يقف عاجزا أمام هذه المتوالية التركيبية التى لا تسعى لتوصيل معنى ما،

(١) الريهقان – ميسون صقر سنة ١٩٩٢م: ٥٥.

وإنما تسعى لتوصيل لغتها بكل بكورتها ومفارقتها للمألوف برغم الهدم الصياغى الذى جاء من غيبة المراجع عامة.

ويــكاد يكــون الهدم أكثــر تجليا فى متوالية أخــرى تعتمد قطع العلائــق بين الأبنية التركيبية، وبين الأســطر الشــعرية، وربما كان اعتماد هذه الظاهرة إشــارة ندرك منها أن الإبــداع يريــد أن يقول أكثر مما قال، وقد أدى ذلك إلى تداخل المقول مع المســكوت عنه، فجاءت هذه الخلخلة التركيبية الهدمية.

يقول على المقرى فى (ساعة متأخرة)

سيل عرق الذاكرة من قصبة القلب
الأعوام
والتعب المنسوج بالصمت والكلام
البنات
والضجر
والندم
خلس نفسه من نفسه
ثرثر إلى ساعة متأخرة من العمر
ونام
المراثى أبقى من الأصدقاء[1]

إن النص يقدم نفســه لمتلقيه معتمدا على إثارته وهز ثقته فى المعنى، وفى ســبيل ذلك يقطع العلاقات بين الأسطر، فيستحضر أداة الربط تارة، ويغيبها أخرى.

وهــذا القطع الدلالى يلاحق المفــردات أيضا، حيث نفتقد العلاقة الســياقية بين معظم المفردات، وكأن المفردات تتسابق لدخول السياق دون أن تعطى اهتماما لما يسبقها أو يلحقها من مفردات.

ويلاحق القطع الشكل الطباعى، فلا توازن بين الأسطر، فبعضها يمتد إلى ست مفردات، وبعضهــا ينكمش إلى مفردة واحدة، وهــذا الانكماش البالغ واحد من تقنيات الحداثة التى أعطت المفردة حقوق التركيب، وأتاحت لها أن تستقل بالسطر الطباعى.

(١) ترميمات – على المقرى – الهيئة العامة للكتاب – اليمن – ١٩٩٩م: ٤١.

ويبدو أن هذه الظاهرة كانت إشارة واضحة إلى أن الإبداع يريد أن يقول أكثر مما قال، أو لنقل إن الإبداع - غالبا - ما يعيش محاصرا بين المسموح به والمسكوت عنه:

وفــي تصورنا أن ظواهر الهدم الصياغي تعود إلى اعتماد شــعرية الحداثة على (المفردة) اعتمــادا بالغا، وبالرغم مــن أن الدرس اللغوى والبلاغي القديمين قــد أخرجاها من دائرة (الإفادة)، فإن شعراء الحداثة وقفوا على مساحة التحدى لهذا الموروث اللغوى والبلاغي، ومن ثم أعطوا المفردة حقوقا لم تكن لها عند القدامي والمحدثين.

لقد كانت المفردة رهينة السياق الذى يحتويها، رهينة ما يسبقها وما يلحقها من دوال، لكن شــعراء الحداثة حرروا المفردة من هذا الســياق، وأعطوها الحق فى الاســتقلال بإنتاج المعنى، أى أنها أصبحت مساوية للتركيب فى هذا الإنتاج.

ولاشــك أن هذا الوعى الطارئ بحقوق المفردة كان ابنا شرعيا للعقيدة الإبداعية لشعرية الحداثــة، إذ إنهــا لم تعد تثق فى ارتباط الدال بالمدلــول الواقعى، ولم تعد تثق فى مقولة (المحاكاة) على مستوياتها المختلفة، إن الذى تثق فيه: أن كل مفردة تنتج مرجعيتها دون نظــر إلى الواقع الفعلى، وإنما ينحصر نظرها فى مســتهدفاتها الجمالية أكثر من الدلالية، معنــى هــذا أن (الدال والمدلول) يتحركان حركة حرة، فقــد يتباعدان، وقد يتقاربان، وقد يتحدان حسب المهمة الفنية المطلوبة، ولعل هذا كان وراء استقلال المفردة بالسطر أو الجملة الشعرية إعلانا عن وظيفتها الطارئة.

يقول سيف الرحبى فى (أنثى باذخة):

الماء ينسكب من خاصرة الجبل
ماؤه الماسي
خفقة نسيمه تهب على الإنسان الأول
هلوساته
وهذه الشجرة الظمأى من قرون
تسكن أحلامه كأنثى باذخة
وربما لم يكن هنالك نبع ولا شجرة
فقط
هذا الخيال المأخوذ بصدمة الغياب[1]

(١) مقبرة السلالة - سيف الرحبى - منشورات الجمل سنة ٢٠٠٣م: ٩٠.

تتخذ الدفقة (النبع) – المضمر فى السطر الأول – ركيزة إنتاج شعريتها، فترصد ملامحه الخارجية (انسكابه الجبلى) (ماءه الماسى)، ثم ترصد هوامشه المصاحبة (خفقة النسيم) القادمة من زمن البكارة (الإنسان الأول) إلى أن تصل الشعرية للسطر الرابع، فتقدم مفردة واحدة (هلوساته) لكنها مفردة مشحونة بطاقة تركيبية مكتملة الدلالة، حيث جاءت على صيغة (الجمع)، ثم لحق بها (الضمير) لكى يتحول السطر إلى كتلة مفعمة بالاضطراب الذهنى والنفسى، موغلة فى العمق الخرافى والأسطورى.

وفى سياق هذه (الهلوسات) تحضر (الشجرة الأسطورية) بوصفها إسقاطا للذات المتكلمة فى ظمئها الأزلى للسكنى إلى (الأنثى) الغائبة عن الواقع، والحاضرة فى الحلم، وحضورها فى الحلم ليس إلا استمرارا لغيابها.

ويستقل السطر الثامن بالظرف (فقط)، لكن برغم الاستقلال الصياغى، فإن نفوذ الظرف قد تسلط على ما سبقه وما لحقه، حيث أكد النفى السابق عليه فى السطر السابع، ومهد لحضور الخيال فى السطر التاسع، واللافت هنا أن استقلال المفردة بإنتاج المعنى لم يوثقه استحواذها على السطر أو الجملة الشعرية فحسب، بل إنها قد تشارك غيرها من المفردات فى السطر، أو مجموع الأسطر دون أن ينتقص ذلك من استقلالها بإنتاج المعنى.

(٦)

إن الحوار حول قصيدة النثر لم يتوقف، وفى كل مرة يتجدد فيها الحوار تحضر مقولة (الشكل) أى (البناء الموسيقى)، فمعظم رافضى قصيدة النثر أسسوا رفضهم على الربط بين الشكل والموسيقى، فإذا غابت الموسيقى غاب الشكل، وإذا غاب الشكل غابت الموسيقى، وهو ما يعنى أن الإيقاع الموسيقى أصبح هدفا فى ذاته، وفى يقينى أن هذه العقيدة الإبداعية تنافى العقيدة الشعرية فى العربية منذ أن كانت (ديوان العرب) حتى اليوم، إذ إن هذه العقيدة قدمت الإيقاع الموسيقى على سواه من الركائز بوصفه (أداة) لا بوصفه هدفا، ومن حق كل شاعر أن يختار الأداة التى تناسب عزفه، إذ لو صحت العقيدة بأن الموسيقى هدف فى ذاته، لكانت (ألفية ابن مالك) أعظم النصوص الشعرية فى مسيرة الأدبية العربية – كما سبق أن ذكرنا – والشىء اللافت فى هذا السياق أن شعراء كل مرحلة شعرية يتسابقون فى تجاربهم ومغامراتهم، وعندما يشعرون أن المغامرة حققت أهدافها، يتوقفون، ثم يطالبون غيرهم بالتوقف عند الحدود التى بلغوها، وكأن المغامرة والتجربة وقف عليهم وحدهم،

وكل من اجترأ على فعل ما فعلوه، اتهموه بالمروق، مستعيدين بعض مواقف النقد القديم والحديث، مثل موقف ابن أبى اسحق والأصمعى من الفرزدق، وموقف ابن الأعرابى من أبى تمام، وموقف الصاحب بن عباد من المتنبى، ومثل موقف العقاد والمازنى من شوقى، وموقف العقاد من شعر التفعيلة، لكن أين المعترضون؟ وأين المعترض عليهم فى مسيرة الشعرية العربية قديما وحديثا؟

إن موقف الرافضين لقصيدة النثر لم يتأسس على إسقاطها للموسيقى فحسب، بل إنهم أضافوا مبررا آخر لهذا الرفض، وهو كثرة النماذج الرديئة فى هذا النوع الطارئ، وهى كثرة قد تهدد الشعرية العربية جملة، وتنذرها بقرب انحسارها النهائى من الساحة الأدبية.

وهذا ما نتحفظ عليه كثيرا، لأن الرداءة تكاد تكون ملازمة لكل إبداع قولى وغير قولى، وهى حاضرة مع الشعرية العربية فى زمنها القديم، بل إنها تكاد تغلب عليها، لكن الزمن يقوم بمهمة (جهاز التنقية)، فيحتفظ بالجيد، وينفى الردىء، وقديما قال القاضى الجرجانى: «ودونك هذه الدواوين الجاهلية والإسلامية، فانظر: هل تجد فيها قصيدة تسلم من بيت أو أكثر لا يمكن لعائب القدح فيه.... ولولا أن أهل الجاهلية جدوا بالتقدم، واعتقد الناس فيهم أنهم القدوة والأعلام والحجة، لوجدت كثيرا من أشعارهم معيبة مسترذلة، ومردودة منفية»[1]

وقد تكفل المرزبانى برصد جانب من عيوب الشعر وأخطاء الشعراء: «من اللحن والسناد والإيطاء والإقواء والإكفاء والتضمين والكسر والإحالة والتناقض، واختلاف اللفظ، وهلهلة النسج، وغير ذلك من سائر ما عيب على الشعراء قديمهم ومحدثهم»[2]

وبرغم ذلك لم يدع القاضى الجرجانى أو المرزبانى أن هذه الشعرية المسترذلة قد هددت الشعر العربى فى قليل أو كثير، ولم يصلنا أن شاعرا، أو عدة شعراء، أو حلفا شعريا، قد هدد مسيرة الشعرية بإبداعه الردىء، فكل مرحلة تضم الغث والسمين، ولم يكن الغث يوما مدعاة لنفى السمين.

والعجيب أن معظم الرفض لقصيدة النثر قد صدر من التفعيليين، حتى وصفها بعضهم (بالنص المارق)، وبعضهم (بالشعر الناقص)، وبرغم هذه الصفات، فإن قصيدة النثر قد

(١) الوساطة – القاضى الجرجانى – تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم وعلى محمد البجاوى – الحلبى: ٤.

(٢) الموشح: ١١.

أغوت بعض كبار شعراء التفعيلة، فمنهم من هاجر إليها واستقر فيها مثل أدونيس وسعدى يوسف، ومنهم من توقف وأطال الوقوف فى رحابها مثل نزار قبانى الذى أنتج فى هذا الرحاب ديوان (مائة رسالة حب) سنة ١٩٧٠م.

وإذا كان نزار قد أطال الوقوف، فإن محمود درويش قد توقف توقفا مؤقتا أنتج خلاله قصيدته (مزامير) من ديوانه (أحبك أو لا أحبك) سنة ١٩٧٢م، وهى قصيدة طويلة تبلغ أربعمائة وتسعين سطرا، وهو ما يعادل ديوانا كاملا من دواوين قصيدة النثر.

وهناك بعض الشعراء الراسخين فى التفعيلة قد وقعوا فى هذه الغواية، وأصبحوا من أصحاب القصيدة الواحدة، منهم عبد المنعم عواد يوسف فى قصيدته (لقاء معه)، وفاروق شوشة فى (أوراق لندنية) ومحمد إبراهيم أبو سنة فى (رسالة إلى الحزن) من ديوانه (تأملات فى المدن الحجرية) سنة ١٩٧٩م.

واضح – إذن – أن قصيدة النثر لها غواية عند الشعراء جميعا، وهذه الغواية سيطرت على السبعينيين ومن تلاهم فاستقروا فيها، وهذه الغواية جذبت بعض الشعراء على نحو مؤقت، وهم أصحاب المطولات، وهناك الشعراء العابرون عليها، وهم أصحاب القصيدة الواحدة، ولو اتبعها كل منهم بأخرى لعددناه فى فحول قصيدة النثر، وذلك على الرغم من أن العابرين هم أخطر على قصيدة النثر من أصحاب الرداءة، لأنهم – فى الأصل – رافضون لقصيدة الاختلاف، وكأن عبورهم لإثبات ذاتهم، وإثبات صحة حكمهم على النوع الذى مارسوه من باب (التجربة) الفاشلة التى تدفعهم إلى العودة لما كانوا عليه.

أقول قولى هذا، وفى يقينى أن (قصيدة النثر) ليست نهاية المطاف فى مسيرة الشعرية العربية، فهى شعرية لم تعرف التوقف عند تقاليد ثابتة، فمنذ بدأت سفرها الطويل، وهى دائمة التطور فى الشكل والمضمون، ومن ثم يكون الرفض نوعا من المصادرة، ودعوة للتجمد، لأن هذا الرفض إذا تسلط على قصيدة النثر، فإنه – بالضرورة – سوف يلاحق ما يتلوها من تحولات، أى أن الرفض سوف يصبح عقيدة تطلب لذاتها.

إن الموضوعية تقتضينا أن نتوقف مؤقتا مع جمهرة شعراء قصيدة النثر، حيث أوغل بعضهم فى المغامرة التجريبية، وبخاصة الجيل الأخير، ظنا منهم أن هذا الإيغال سوف يعيطهم خصوصيتهم، لكن الإيغال تحول إلى (انفلات) وهو ما يمكن أن يقود هذا الإبداع إلى (العشوائية). وهى أخطر من الرداءة على قصيدة النثر، وجاءت مقاربة العشوائية فى تمردها

على نفسـها، على الرغم من أنها مازالت فى ميعة شـبابها، وهذا التمرد إرهاص بمرحلة جديـدة، وخطورة ذلك، أن المرحلة الحاضرة لم تقدم كل عطائها الذى ننتظره منها، ومن ثم يكون ذلك حكما ضمنيا بأن قصيدة النثر قد بلغت مرحلة الشيخوخة وهى ميعة الشباب.

ويمكن – فى هذا السـياق – أن أعرض بعض ما داخلنى عن قصيدة النثر فى لحظتها الحضوريـة، فـإن المصطلح الذى يحتويها مكـون من دالين تجمعهمـا علاقة (الإضافة)، وهذه العلاقة توجه حركة المعنى فى المصطلح، فهى تتيح للمضاف (قصيدة) أن يسـتحوذ علـى بعـض خواص المضاف إليه (النثر)، وهو ما يعنى أن أصحاب قصيدة النثر قد أقدموا عليها بوصفها (قصيدة) شـعرية، لكن الإقدام تجاوز الشـعرية العمودية والتفعيلية، ليصل إلى (النثر) وامتصاص بعض مواصفاته، أى أن قصيدة النثر اعتمدت الشـعر مدخلا لها، ثم خصبته ببعض الخواص النثرية، مع السـعى لإحداث مصالحة بين الطرفين خلال تنازل كل منهما عن بعض خواصه الفارقة، ليتأتى اللقاء بينهما فى منطقة محايدة تعيد إنتاجهما فى مزيج يصعب فيه الفصل بين ما هو شعرى، وما هو نثرى، وهذا المزيج يقدم نوعا إبداعيا يجمع بين الازدواج والتوحد على صعيد واحد.

لكن الملاحظ – فى الزمن الأخير – لقصيدة النثر، اهتزاز العلاقة بين طرفيها حتى وصل الأمر إلى (عكس القضية) حيث تحول المصطلح من (قصيدة النثر) إلى (نثر القصيدة)، وبعد أن كانت العقيدة الإبداعية: إنتاج نص شعرى مشبع بطاقة نثرية، أصبحت العقيدة: إنتاج نص نثرى مشـبع بطاقة شـعرية، وبعد أن كان الطرف الأول (قصيدة) يستمد من الطرف الثانى (النثر) طاقته التعبيرية والجمالية، أصبح الطرف الأول هو (النثر) الذى يستمد طاقته الجمالية من الطرف الثانى (قصيدة).

لقد داخلنى هذا الإحساس خلال متابعتى لكم وافر من إبداعات قصيدة النثر فى زمنها الأخير، حيث وقع فى يقينى أن معظم هذه الإبداعات قد عدلت مسارها الجمالى، وأوغلت فـى النثرية، مسـتثمرة كثيرا من تقنياتها على حسـاب تقنيات (القصيـدة)، فمع غياب الموسـيقى غيابا مطلقا، أخذ (التخييل) فى الانحسار، وتبعهما المعنى، حيث استحال إلى إمكانية لغوية ذهنية تكاد تكون مغلقة على منتجها.

وفى تصورى أن النصوص الأخيرة قد تمادت فى عدائها للمتلقى، ودفعه دفعا إلى رفض قصيدة النثر خلال عملية يمكن أن ننظر إليها بوصفها نوعا من الإسقاط النفسى، فبدلا من أن يكون النص معاديا للمتلقى يصبح المتلقى هو المعادى له.

إن اقتراب (قصيدة النثر) من النثر على هذا النحو قد دفعها أكثر إلى الانشغال باليومى والحياتى بكل تفصيلاته المركزية والهامشية، وأصبحت اللحظة الآنية هى صاحبة الحظوة، وخطورة ذلك كله أنه لا يحتاج إلى الدخول فى الحالة الشعرية، ذلك أن الانشغال بالوقائع المباشرة يعتمد (المحاكاة) وفى رأينا أن المحاكاة لا تنتج إبداعا صحيحا، لأن وظيفتها هى (الإثارة) فحسب.

إن الإيغـال فـى النثرية جعل (السـرد) فى مقدمة تقنيات قصيـدة النثر، بعد أن كان مجرد تقنية من تقنياتها ليس له تقدم عليها، وتقديم السـرد على هذا النحو سـاعد على إزالة الفارق بين الشـعرى والنثرى، لأن السـرد – فى حقيقته – لا يحسن التعامل إلا مع ثنائيات (العلة والمعلول، والسـبب والمسبب، والمقدمة والنتيجة)، أى أنه يهتم بالتسلسل والتتابع الذى يحكمه العقل والمنطق والزمن للوصول إلى المتلقى من أقصر الطرق، فإذا تم نقل كل ذلك إلى الشـعرية، هبطت إلى النثرية المباشرة، لأن الشعرية تنفر من المنطقية العقلية، وتؤثر الفجوات والفراغات وتباعد العلاقات، وإذا كان السرد يستريح إلى الصياغة المسبوكة المحبوكة، فإن الشـعرية تهز فى عنف عناصر السـبك والحبك، وتتمرد على عناصر الربط والارتباط.

أقـول قـولى هذا بعد أن عشـت مرحلة زمنية تقرب من ربع قرن مع الشـعرية العربية عامة، وشـعرية الحداثة خاصة، وقصيدة النثر على وجه أخص، قرأت ما قرأت من هذا الشـعر فى محبة خالصة، ومن المؤكد أن هذه القراءة لن تتوقف، والمحبة لن تفتر، دليلى على ذلك ما أقدمه الآن، فهو نوع من الحب الملازم لطول العشـرة، ومازلت عند رأيى فى أن الواقع العام للشعرية عموما، وقصيدة النثر خصوصا، صحيح فى جملته، وهذه الصحة تفرض علينا طبيعة السؤال الذى يجب أن نطرحه فى مواجهة أى إبداع شعرى: هل هذا شـعر أم غير شعر؟ كما تفرض علينا السـؤال الذى يجب أن نتخلص منه: هل هذا النص موزون أم غير موزون؟

□□□

تحيا اللغة العربية ويحيا سيبويه

(١)

أصدر الأستاذ شريف الشوباشي كتابه الأخير بعنوان مثير للغضب، كتبت جملته الأولى بحروف صغيرة (لتحيا اللغة العربية)، وجملته الثانية بحروف كبيرة (يسقط سيبويه).

إن المواجهة هنا تقتضي أن نستحضر مبدأ أساسيا في الثقافة الإسلامية: (من اجتهد فأصاب فله أجران، ومن اجتهد فأخطأ، فله أجر واحد).

من هذا المبدأ نحاول قراءة كتاب الأستاذ الشوباشي لتحديد ما أصاب وما أخطأ فيه من اجتهاد. وفي تصورنا أنه أصاب عندما برر إقدامه على تأليف الكتاب بخوفه على اللغة العربية من الضياع، وأن عدم الإقدام على تيسير العربية، قد يؤدي إلى أن يفرض على العرب ما يقضي على لغتهم.

أما سوى ذلك، فأظن أن الصواب جانبه، ولن أتمكن هنا من مناقشة كل التفصيلات التي عرضها المؤلف، وإنما سأعرض للمحاور الرئيسية فقط.

(٢)

المحور الأول هو: (القضايا الافتراضية) حيث قام المؤلف بافتراض قضية ما ثم يذهب لمناقشتها دون سند علمي، وفي مقدمة هذه الافتراضات التي أخذت منه أكثر من أربعين صفحة: (أن اللغة العربية لغة مقدسة) ولا أدرى من أين جاء الأستاذ شريف بهذا الافتراض، وليس معنى أن القرآن الكريم نزل باللغة العربية أنها لغة مقدسة، فالقداسة للقرآن لا للغة، ذلك أن اللغة سابقة على الإسلام ونزول القرآن.

ومن أجل أن يبطل هذه القضية راح يرصد الدور المسيحي في خدمة اللغة العربية، وكأن هناك من ينكر ذلك، وراح يحصي عدد المسلمين الذين لا يتكلمون العربية، وكأن هناك من يقول إن كل المسلمين يجيدون العربية، أو يعرفونها.

ومن أجل ذلك - أيضا - راح يستحضر مباحث انتهى زمنها، ولم تعد مقبولة في التفكير اللغوى الحديث، من مثل البحث في أصل نشأة اللغة، هل كان ذلك (توفيقا من الله تعالى) أم (بالمواضعة والاتفاق)؟

(٣)

المحور الثاني: الذى سيطر على معظم الكتاب (أن اللغة العربية لم تتطور منذ نزول القرآن، وقادها ذلك إلى التحجر).

وأعتقد أن كل مبتدئ فى الدرس اللغوى والأدبى، يدرك تماما أن عربية اليوم قد انشطرت إلى (فصحى) و(فصيحة)، وأن الفصيحة هى التى سادت فى الصحافة والإعلام والإنتاج الأدبى، معنى هذا أن العربية تطورت، لا فى معانى الكلمات فحسب، كما يرى الأستاذ الشوباشى، وإنما فى الأبنية والتراكيب، وليس ذلك أمرا طارئا على مسيرة العربية، وإنما كان مرافقا لها منذ بداية المسيرة، حتى إن واحدا من أعظم اللغويين الأوائل هو (أبو عمرو بن العلاء ت ١٥٤هـ) لاحظ هذا التطور عندما قال: (اللسان الذى نزل به القرآن، وتكلمت به العرب على عهد النبى (ﷺ)، عربية أخرى غير كلامنا هذا).

بل إن كتاب الشوباشى ذاته أكبر دليل على تطور العربية، فقد استخدم المؤلف كثيرا من التجاوزات اللغوية، مثل التوسع فى الاشتقاق، وعدم الالتزام الدقيق بكسر همزة (إن) وفتحها، والجمع بين أدوات لا يصح الجمع بينها مثل (قد) والنفى، وصياغة جمل استثنائية غير مألوفة، وكلها من الأمور التى أصبحت شائعة فى عربية اليوم، اعتمادا على أن (الجائز) فى اللغة أكثر من (الواجب) وهذا الجواز هو الذى جعل عمر بن الخطاب رضى الله عنه يقول: «ألحن الناس من لم يلحن أحدا» وألحنهم: أى أصحهم.

إن أخطر ما فى هذا المحور أن المؤلف رفض التطور ودعا إلى التطوير، وكأن اللغة تتطور بالقوانين والأحكام والإجراءات الرسمية، إن الذى نعرفه أن اللغات كلها تتطور تبعا للواقع الحضارى للمجتمع، ثم تأتى المؤسسات اللغوية لترصد هذا التطور وتضعه فى إطاره العلمى الصحيح.

ومن عجب أن المؤلف يقول إن من يقرأ كتاب الأغانى لا يكاد يفهم منه شيئا لصعوبة لغته، وهو بهذا يسقط الشرط التاريخى الذى يجب أن يكون حاضرا فى كل قراءة قديمة أو حديثة، وإسقاط هذا الشرط يغلق النص أمام الفهم.

(٤)

المحور الثالث: أن الكتاب خلط خلطا فاحشا بين اللغة التواصلية التى تعتمد الفهم والإفهام، واللغة الإبداعية التى تهدف للتأثير والإمتاع.

ومـن ثم ذهب يطبـق قوانين وإجراءات اللغـة الإبداعية على اللغـة التواصلية، فظلم المسـتويين معـا، والكلام فى هذا المحـور يطول، ومن ثـم نقتصر على القـول بأن اللغة التواصلية، تكون فيها اللغة أداة للفهم والإفهام، أما اللغة الإبداعية، فإن اللغة فيها تكون غاية فى ذاتها، ومن ثم تسقط مجموع الدعاوى التى قررها المؤلف بتحجر اللغة لعجزه عن فهم بعض النماذج الشعرية.

وقـد ترتـب على هذا الخلط أن تطـرق المؤلف إلى بعض الهجوم علـى البلاغة العربية وما فيها من ظواهر تحسـينية، وهى ظواهر يعتبرها النقاد جزءا مهما من جماليات النص الأدبى.

وأظن لو أن الأستاذ الشوباشى أتعب نفسه قليلا بقراءة البلاغة. لما أقدم على القول بأن (العقل العربى واللغة العربية) ينزعان إلى المبالغة، فقد تحفظ معظم البلاغيين على المبالغة، ولم يقبلوا منها إلا ما يسانده العقل، وما يتقبله الذوق الجمالى.

وفـى هذا السـياق نلحظ أن المؤلف يحـول إيجابيات اللغة إلى سـلبيات ليؤكد مقولته السابقة عن تحجر اللغة، حيث نظر فى كثرة مفردات اللغة على أنها ضعف وتعقيد فيها، ونظر إلى تبادل الأفعال لوظائفها الدلالية على أنه زيادة فى التعقيد.

ويصل ظلم اللغة إلى درجة أن تُتهم بما ليس فيها، وهو أن العربية تفرض البدء بالجملة الفعلية، برغم أن اللغات الراقية – من وجهة نظر المؤلف – تؤثر البدء بالجملة الاسمية، ولا أدرى مـن أين جـاء المؤلف بهذه التهمة، صحيح أن العربية تميل إلى الجملة الفعلية، لكن ذلك ليس قانونا ولا قاعدة، ونظرة سريعة فى القرآن الكريم والخطاب الشعرى القديم والحديث تنفى ذلك تماما، ثم إننا لسنا مطالبين بتحكيم قواعد اللغات الأجنبية فى لغتنا.

ومـن عجب أن يقول المؤلف إن ضبط الكلمة العربية بالشـكل هو الذى يحدد معناها، وهذا ما لا يمكن أن يقوله أحد على لغة من اللغات، فالذى يحدد المعنى، هو موقع الكلمة فى السـياق، ويطول بنا الأمر لو رحنا نقدم النمـاذج على صحة ذلك، فهو من المعلوم فى اللغة بالضرورة.

(٥)

المحور الرابع: (ضعف العربية اليوم) وشـيوع اللحن على ألسنة المتكلمين بها، وهذا ما لا يمكن إنكاره، لكن الذى نختلف معه، هو مبررات هذا الضعف ذلك أن المؤلف تناسى

محاولات ضرب العربية من المستعمر الغربى منذ أواخر القرن التاسع عشر حتى منتصف القرن العشرين، ثم تناسى دور المؤسسة التعليمية فى ضرب العربية بالتوسع فى (المدارس الأجنبية) و(المدارس المعنية باللغة الأجنبية) حتى تحولت اللغة العربية إلى لغة ثانية وثالثة فى بعض الأحيان، ودراسة هذه الأسباب تحتاج إلى مقال مستقل يستوعب جذورها ونتائجها.

أما القول بأن الطلبة يكرهون (حصة اللغة العربية) فهو قول مردود، لأن الطلبة – فى مدارسنا – يكرهون كل الحصص لأسباب ليس هنا مجال الحديث عنها، ويبدو أن الأستاذ شريف كان حزينا فى ص ١٢٧ لأن زيادة التعليم أدت إلى ظهور أجيال تعرف اللغة العربية، وهذا – من وجهة نظره – أدى إلى ظهور ازدواجية لغوية بين الفصحى والعامية.

(٦)

وقد خلص المؤلف من كل ذلك إلى دعوة مباشرة تقوم على ركيزتين:

الأولى: التقريب بين الفصحى والعامية، وهى دعوة قديمة، وأظن أن التطور قد حقق بعض هذا التقريب.

الثانية: تطوير القواعد النحوية، وتخليصها من بعض التعقيدات التى يراها لا تتوافق مع السائد فى اللغات الأجنبية، من ذلك:

أ – إلغاء قاعدة المخالفة بين العدد والمعدود فى التذكير والتأنيث.

ب– إلغاء المثنى.

ج – إلغاء نون النسوة.

د – لا ضرورة لنصب المفعول به (أى إلغاء الإعراب).

ولا أتصور كيف وصل المؤلف إلى هذه الدعوة، وكأن اللغة لعبة عشوائية نصنع فيها ما نشاء دون النظر إلى ما يترتب على ذلك من نتائج خطيرة، إذ لو افترضنا تنفيذ هذه المقترحات، ألم نتصور كيف تقرأ الأجيال القادمة القرآن الكريم والتراث الشعرى القديم والحديث، فيظنون بها الخطأ والتحريف، إننى أختم القول بأن العربية بكل نحوها وقواعدها استطاعت أن تنقل علوم الإغريق إلى أوربا، فصنعت النهضة الحديثة، وما زالت تؤدى دورها فى نقل المعرفة العلمية إلى واقعنا الحاضر دون أن يكون النحو عائقا لها.

ثقافة اللغة بين الذكورة والأنوثة

(١)

كثر الحديث حول الأنثوى والنسوى والنسائى، وهو ما يدفعنا إلى استحضار المرجعية المعجمية لتحديد المقصود تحديدا واضحا، ويبدو أننا - فى هذا السياق - محتاجون إلى الاحتكام لقيم المخالفة للوصول إلى هذا التحديد.

يقول المعجم: الأنثى خلاف الذكر من كل شىء، والجمع: إناث وأُنُث. ومن ثم فإن (الأنثوى) قد يعبر بدقة عن المستهدف، لأنه يشمل الأنثى عموما من البشر أو من غير البشر، ذلك أن المؤنث والمذكر صفتان لغويتان لا ترتبطان بطبيعة الانتماء الجنسى، لأن هناك ما هو مؤنث حقيقى مثل: (فاطمة وهند)، وما هو مؤنث مجازى مثل (شمس وأذن).

بل إن المؤنث قد يلاحق المذكر إذا لحقته علامة التأنيث مثل: (طلحة ومعاوية) ويسمى المؤنث اللفظى فى مقابل المؤنث المعنوى، أى العلم المؤنث الخالى من علامة التأنيث مثل (مريم وزينب).

وبرغم أن (الذكورة والأنوثة) مفردتان محايدتان فى أصل المواضعة فقد شاع فى الواقع الثقافى مقولة (ذكورية اللغة العربية)، أى أن اللغة حولت الحياد - فى أصل المواضعة - إلى (مفاضلة) تعلى من الذكورة، وتهبط بالأنوثة، وربما كان السند الوحيد لأصحاب هذه المقولة، قاعدة لغوية تسمى (التغليب) أو (الحمل). أى حمل الفرع على الأصل، أى أن الذكورة هى الأصل، والأنوثة هى الفرع، والأصل لا يحتاج إلى علامة تميزه، إنما الذى يحتاج إليها هو الفرع، ومن ثم كانت علامة التأنيث تأكيدا لفرعية الأنثى وتبعيتها للذكر.

ويتدخل فى هذا السياق واحد من أعظم اللغويين هو ابن جنى ليعيد إلى قاعدة التغليب نسقها المحايد عندما يقول: «إن العرب تؤثر ربط الأشياء المتشابهة بعضها ببعض»[1]، ويقول واحد من أعظم النحاة القدامى هو ابن هشام:

(١) الخصائص - ابن جنى - تحقيق محمد على النجار - عالم الكتب سنة ١٩٨٣م: ١١١١.

«إن العــرب يغلبون على الشــىء ما لغيره، لتناســب بينهما أو اختــلاط»[1] ومثل هذه المقولات التراثية تنفــى النظرة اللغوية المتدنية للأنوثة، وتتنافى مع إدخال ثنائية (الأنثى والذكر) دائرة المفاضلة.

والملاحــظ أنه بعد ازدهار (الحركة النســوية) وتوابعها فى الإبداع والنقد، ظهور بعض الأصوات التى أشاعت انحياز الثقافة العربية عموما، واللغة العربية خصوصا للذكورة على حساب الأنوثة، والذى نهتم له هنا اتهام اللغة العربية بأنها لغة ذكورية.

(٢)

لا شــك أن اللغة فى مواضعتها الأولى كانت تعبيرا عن الواقع الحضارى دون أن تنحاز إلى هــذا أو ذاك من مفردات هــذا الواقع. يقول الخليل بن أحمد: «إن العرب نطقت على ســجيتها وطباعها، وعرفت مواقع كلامها وقام فــى عقولها علله»[2]، وهدف اللغة من كل ذلك تحقيق التواصل بالفهم والإفهام، وتحديد مدلول الكلمات وفقا لوقائع الحياة، على أن يكــون فى الوعى أن هذا المدلول لم يتجمد عند مواضعته الأولى، وإنما تحرك حركة موازية للتطور الحضارى.

ومما لا شــك فيه – أيضا – أن اللغة عندما قدمت دوالها وظفتها للإشــارة إلى مفردات الواقع حسب الفروق النوعية، لا حسب الفروق فى الدرجة والقيمة، حيث أدرك المجتمع اللغوى الفارق التكوينى بين الذكر والأنثى، وبخاصة ذلك الفارق الجسدى ولواحقه العضوية ووظائفها الحيوية، وهو الفارق الذى أكد المغايرة النوعية ودورها فى عملية الإنجاب، ومن ثــم دخلت المفارقة دائرة الثنائية (ذكر أنثى) و(أنثى ذكر)، وعبرت اللغة عن هذه الثنائية بالمفردات المؤنثة والمذكرة، دون أن يغفل المجتمع اللغوى عن أن النوعية تذوب فى الكيان الإنسانى الواحد، ومن ثم استحضرت اللغة من الدوال ما يعبر عن هذه الوحدة ولهذا فنحن نتحفظ كثيرا على ما جاءت به (النسوية الجديدة) ومن شايعوها من اتهام اللغة بالذكورية، وانحيازها النوعى، بل إننا نقول: إن اللغة كانت أكثر انحيازا للأنوثة فى مراحها المبكرة قبل الإسلام، حيث احتلت المرأة مكانة لا تقل عن مكانة الرجل، ولم تنحصر مهمتها فى

(١) مغنى اللبيب – ابن هشام – تحقيق محمد محيى الدين عبد الحميد: ٢ / ٦٨٦.

(٢) الإيضاح – الزجاجى – تحقيق مازن المبارك – دار العروبة سنة ١٩٥٩م: ٦٦.

استقبال قرار الرجل، أو تنفيذه، بل كان لها سلطة إصدار القرار، والاستقلال بأمر نفسها، وقد أخذت مكانة المرأة فى الصعود مع امتزاج حضورها الحياتى بالحضور الأسطورى فى الزمن القديم، حتى إنها كانت معبودة فى بعض المعتقدات البدائية بوصفها الإلهة المقدسة واهبة الحياة بالإنجاب. ومن ثم حملت بعض آلهة العرب أسماء مؤنثة مثل: اللات والعزى ومناة.

لقد جاءت قداسة المرأة من وظيفتها الحياتية بوصفها رمز الخصوبة، فهى المصدر الوحيد لتجدد الحياة البشرية واستمراريتها، صحيح أن الرجل شريك أساسى فى عملية الإنجاب، لكن الميلاد منحصر فى الأنثى.

(٣)

ويبدو أنه قد تسرب شيء من هذه القداسة إلى الوعى اللغوى، فالعربية عندما تستهدف تعظيم واقعة من وقائعها أنثتها، فهناك (أم الكتاب) (الفاتحة) ومكة (أم القرى)، و(أم الطريق) معظمه، و(أم النجوم) المجرة، و(أم الدماغ) الرأس، ثم صارت الأرض هى (الأم) مطلقا.

وإعلاء الأنوثة كان وراء نسبة بعض القبائل العربية للأم، مثل (خِنْدَف) و(طُهية) و(بُجيلة)، كما أن بعض الشعراء نسبوا لأمهاتهم مثل: ابن الدمينة وابن ميادة وخفاف بن ندبه وسُليك بن سلكة وابن دارة وابن الطثرية وسواهم.

ولقد اتكأ القائلون بانحياز اللغة العربية للذكورة على (قاعدة التغليب) التى تسمح فيها اللغة لمن يخاطب جماعة الإناث وفيهن ذكر واحد، أن يستخدم صيغة المذكر بالتغليب، أى تغليب الذكورة على الأنوثة، والحق أن اللغة لم تحترم هذه القاعدة، بل إنها تجاوزتها فى اعتماد كم هائل من أسماء الجموع التى تضم الإناث والذكور بوصفها دوالا مؤنثة مثل: الفئة – الجماعة – العصبة – الثلة – الطائفة – الزمرة – الشيعة – القبيلة – الأسرة – الذرية – العائلة – العشيرة.. الخ.

ويصل اهتزاز قاعدة التغليب ذروته فى قول المبرد: «إن كل جمعٍ مؤنث، إلا ما كان بالواو والنون، وكل ما خرج عما يعقل فجمعه مؤنث»[٣]

(٣) انظر: الكامل – المبرد – مكتبه المعارف ببيروت: ٢ / ٣٧٧.

والأهم من ذلك كله أن القرآن الكريم لم يلتزم هذه القاعدة، فأنث الفعل برغم أن الفاعل (جماعة الأعراب) بما فيهم الذكور والإناث فى قوله تعالى: ﴿قَالَتِ ٱلْأَعْرَابُ ءَامَنَّا﴾ (الحجرات ١٤)

ويتأكد ميل اللغة للأنثوية خلال مبدأ دلالى هو (المبالغة)، فى مثل قولنا: رجل نسابة وفهامة وعلامة ورحالة وداهية وطاغية الخ، كما يتأكد هذا الميل عندما تقدم اللغة كما وافرا من الدوال المؤنثة التى لا مذكر لها مثل: العبادة والإقامة والحية والدجاجة الخ.

وتكاد اللغة تصرح بانحيازها للأنثوية عندما أنثت كل المدن والقرى، وربما لهذا قال ابن عربى: «المكان إذا لم يؤنث لا يعول عليه»[1]

(٤)

من البديهى أن اللغة فى أصل المواضعة خصت المؤنث بمفردات، والمذكر بمفردات، بحيث شملت هذه المفردات كل الموجودات الحسية وغير الحسية، البشرية وغير البشرية، لكن الملاحظ أن المجتمع اللغوى لم يلتزم بهذه المواضعة التزاما كاملا ومطلقا، لأنه أدرك أن هناك أفقا يجمعها يعلو على النوعية هو (الإنسانية)، وهذا الإدراك أتاح للغة أن تحتفظ بمجموعة من الدوال خالصة للأنثوية مثل: حامل ومرضع وطالق وكاعب وناهد وظعينة وخريدة وعقيلة وبكر وغانية، كما احتفظت بمجموعة دوال خالصة للذكورة مثل: أقلف وعنين وصنديد وهمام.

لكن هذا التمايز النوعى يستحيل إلى تداخل فى الأفق الإنسانى، حيث تكون الدوال المؤنثة علما على المذكر، مثل: طلحة ومعاوية وحمزة وأسامة، وتكون الدوال المذكرة علما على الأنثى، مثل: هند وزينب ومريم ودعد.

وتصل اللغة – فى وعيها بالجوهر الإنسانى – إلى إلغاء الفارق النوعى بحيث تصلح المفردة للأنثى والمذكر معا، فنقول: (رجل خصم وامرأة خصم) و(امرأة عدل ورجل عدل) و(رجل ضيف وامرأة ضيف)، ويستمر هذا النسق فى تمييز العدد حيث يخالف العدد معدوده تذكيرا وتأنيثا، فنقول: خمسة رجال وخمس نساء. وتظل اللغة محافظة على التمايز النوعى حينا، والتداخل الإنسانى حينا آخر، كما هو ملاحظ فى

---

(١) رسائل ابن عربى – رسالة لا يعول عليه – الهيئة العامة لقصور الثقافة سنة ١٩٩٨م: ١٣/١.

(الضمائــر) فهنــاك ضمائر للمؤنث مثل: هى وأنتِ، وهن، وضمائر للمذكر مثل: أنتَ وهو وهم، ثم تأتى ضمائر مشــتركة بينهما مثل: (أنــا - نحن) فى ضمائر المتكلم، و(هما) فى ضمائر الغياب، و(أنتما) فى ضمائر المخاطب.

كما جمعت اللغة بين الذكورة والأنوثة فى صيغ بعينها. أشهرها: صيغة (فَعول) بمعنى فاعل، مثل: (صبور بمعنى صابر) وشكور وجهول وحقود. وصيغة (فعيل) بمعنى (مفعول) مثل: جريح وقتيل، نقول: رجل جريح وامرأة جريح، ورجل صبور وامرأة صبور.

أما المفردات التى يستوى فيها التذكير والتأنيث، فهى غير قابلة للحصر، مثل: فرس وخمر ودلو وسلاح وسكين وسلم.

وأعضاء الإنســان فيها ما يذكر مثل: الرأس والوجه والشعر والفم والحاجب، وفيها ما يؤنث مثل: العين والكف والأذن. وفيها ما يذكر ويؤنث مثل: عضد وإبط وعنق وعجز.

ومــن المهم هنا اســتحضار مقولة الثعالبى التى ترى أن من ســنن العرب تذكير المؤنث وتأثيث المذكر، ويســتدل على ذلك من القرآن الكريم فى مثل قوله تعالى: ﴿وَقَالَ نِسْوَةٌ فِي الْمَدِينَةِ﴾ (يوســف ٣٠) وقوله تعالى: ﴿قَالَتِ الْأَعْرَابُ آمَنَّا﴾ (الحجرات ١٤)، وقد ذكر القــرآن الطاغوت فى قوله: ﴿يُرِيدُونَ أَن يَتَحَاكَمُوا إِلَى الطَّاغُوتِ وَقَدْ أُمِرُوا أَن يَكْفُرُوا بِهِ﴾ (النساء ٦٠) ثم أنّثه فى قوله: ﴿وَالَّذِينَ اجْتَنَبُوا الطَّاغُوتَ أَن يَعْبُدُوهَا﴾ (الزمر ١٧)[1]

إن الوعى بإخراج الذكورة والأنوثة من دائرة المفاضلة عبر عنه المتنبى فى قوله

وما التأنيث لاسم الشمس عيب ولا التذكيــر فخــر للهــلال

نخلــص من هذا إلى أن مقولة (ذكورية اللغــة) لا تعبر عن الواقع اللغوى تعبيرا دقيقا، وربما كان الأوفق أن نقدم مقولة: (أنثوية اللغة) أليست مفردة (اللغة) نفسها مؤنثة؟

□□□

(١) فقه اللغة وسر العربية - الثعالبى - تحقيق مصطفى السقا وآخرين - البابى الحلبى سنة ١٩٧٤م: ٣٢٧، ٣٣٥.

اللغويات والنقد الأدبى

إن تنــاول العلاقة بــين اللغويات والنقد الأدبى يحتاج إلى فتــح الذاكرة على البدايات المبكرة لهذه العلاقة، وهى بدايات أعطت اللغويات حق السيطرة على الإجراءات النقدية، سواء أكانت إجراءات فطرية تأتى عفو الخاطر، أم إجراءات علمية تعلل وتبرر.

وقد بدأت هذه السيطرة مع الزمن العربى الإسلامى الأول، إذ كان العربى يتكلم بفطرته المســتقيمة التى لا يدخلها لحن أوخطأ، إلى أن اتســعت الدولة، وضمت شعوبا لها لغتها الخاصة بها، وهنا أخذ اللحن يتســرب إلى الألســن، ويشيع على ألسنة العامة والخاصة، وفــى مواجهة هذا التطور الخطير، قام النحاة العــرب الأوائل بعمل علمى فريد فى تاريخ المعرفــة الإنســانية، إذ رحلوا إلى الباديــة - التى ظلت لغتها على فطريتها الســليمة - يســمعون من أهلها، ويســجلون ملاحظاتهم على ما يسمعون، وهو ما كان مقدمة منهجية (لعلم النحو) ومقدمة للدرس اللغوى على وجه العموم.

وقد أقامت هذه الحركة العلمية ثلاثة مراكز ثقافية فى العصر العباسى، مركز (الكوفة) بزعامة (الكســائى) وقامت منهجيته على أســاس (المنهج الوصفى) الــذى يتابع الظواهر اللغوية، ويرصدها كما هى، دون إصدار أحكام الخطأ والشــذوذ، والمركز الثانى: (البصرة) بزعامة (ســيبويه) وكان لهذا المركز منهجه العلمى (العقلــى) الذى يعتمد القاعدة الكلية، وكل خروج عليها يحكم عليه بالخطأ، أو الشــذوذ، والمركز الثالث: (بغداد) وقد أفاد من المركزين الســابقين، واصطحب جهدهما اللغوى إلى دائرة الإبداع الأدبى، وبخاصة الشعر، طارحا قضية من أهم القضايا فى تاريخ الأدب ونقده، هى قضية: (القديم والمحدث) ولذا كانت له رؤية مزدوجة من الإبداع الشعرى، إذ يقبله فنيا، لكنه لم يتقبله شاهدا للاحتجاج اللغوى.

وقــد انتهــى كل هذا الجهد اللغوى إلى عبقرية عربيــة وصلت برؤيتها النقدية إلى آفاق حداثية غير مســبوقة، هو: (عبد القاهر الجرجانى) صاحب كتابى (أسرار البلاغة ودلائل الإعجاز) حيث قاده هذا الجهد الســابق إلى القول (بنظرية النظم) التى تتعامل مع النص الأدبــى من خلال نظامه النحوى، ولم يكن النحو عنــد الرجل بمعنى هذه القواعد الثابتة

الجامـدة فى رفـع الفاعل ونصب المفعول، وإنما هو (النحو الجمالى) الذى يهتم بالتراكيب والعلاقـات النحوية التـى تربط بين مفرداتهـا، والعلاقات التى يربـط التراكيب بعضها ببعض، من مثل: (التقديـم والتـأخير) و(الحذف والذكر) و(التعريف والتنكير) و(الحقيقة والمجاز) إلخ، وهو ما قاده إلى مقولته العبقرية عن (معنى المعنى) أو (المعانى الأول والمعانى الثوانى) ويطول بنا الأمر لو رحنا نقدم أطراف هذه النظرية، أو بعض إجراءاتها التحليلية، لكـن الـذى نخلص إليه من هذه المقدمة أن اللغويات وتوابعهـا النحوية والصرفية، كانت صاحبة السيادة على الدرس النقدى القديم.

وهنا سـوف نقفز قفزة واسـعة لنرحل من القرن الخامس الهجرى إلى القرن العشـرين الميـلادى، حيث عادت اللغويات لتفرض سـلطتها على الدرس النقدى. وكانت البدايات مع جهود (الشـكليين الروس) ثم مدرسـة (براغ) عام ١٩٢٦م، وهؤلاء وأولئك كان تأثرهم واضحا بجهود العالم اللغوى (دى سوسير) تـ ١٩١٤م، صاحب كتاب (علم اللغة العام)

وقـد انتهى هذا التوجه اللغوى إلى النظر فـى الأدب بوصفه فنا لغويا بالدرجة الأولى، وأن كل نـص بنيـة منغلقة علـى ذاتها، وأن كل خطاب أدبى ليس إلا اسـتخداما خاصا للغة، وهو اسـتخدام يباعدها عن وظيفتها الأساسية: (التوصيل) حيث تكون اللغة هدفا، لا مجرد وسـيلة، ومهمة الناقد الكشف عن القانون المنظم لمجموعة الظواهر النصية الثابتة لا المتغيرة تاريخيا.

وبتأثير (سوسـير) – أيضا – ظهر (علم العلامات – السـيميولوجيا) مستهدفا تحديد الحقيقة المعرفية للعلامة، سـواء أكانت علامة لغويـة، أم غير لغوية، ثم تحديد وظيفتها التوصيلية.

وبتأثـير الاتجاهـات اللغوية، ظهرت (الأسـلوبية) التى وجهت اهتمامها إلى دراسـة الصلة بين الفكرة والشكل الذى ظهرت عليه، كما اهتمت بدراسة الطريقة الفردية فى بناء الأسـلوب، وقد أخذت الأسلوبية عدة مسـارات، الأول: الأسلوبية الإنتاجية، وهى التى تربـط النص بمصـدر إنتاجه، أى (المبدع) والثانى: الأسـلوبية التأثيرية، وهى التى تربط النص بمتلقيه، ثم الأسلوبية التعبيرية، وهى التى تربط النص بمكوناته الداخلية.

وتكاد تكون (التفكيكية) امتدادا لهذه السيطرة اللغوية، وإن كان امتدادا على التنافى، إذ إنها عملت على فك الارتباط بين اللغة ومراجعها الخارجية، وقد كانت هذه التفكيكية

بدايــة لما أطلق عليــه (ما بعد الحداثة) وهــى مرحلة لم تقطع صلتهــا تماما بالاتجاهات اللغوية، لكنها مهدت لما ظهر بعد ذلك تحت مصطلح (علم السرد).

ومن يتابع منجزات الحداثة وما بعدها، ســوف يتبين لــه أن (البنيوية) وتابعها (علم الســرد) قد انهيا ســيطرة اللغويات على النقد الأدبى، ومن ثم اتجهت القراءة النقدية إلى فتح النص على أنساقه الثقافية التى أنتجته، وبخاصة النص السردى. فكيف كان ذلك؟

واضح أن البنيوية وتابعها علم السرد قد أنهيا سيطرة اللغويات على النقد الأدبى، لكن يبدو أن دور علم السرد فى هذا الإنهاء كان حاسما، بعد أن تحول إلى مجموعة من القوالب الجاهزة، وكان من أثر ذلك أن تحول النص الســردى إلى مجموعة من العناصر التى يسكن كل منهــا فى قالب من هذه القوالب ســابقة التجهيز، وهــو ما جعل القراءة النقدية عملية إرغام للنص على دخول هذه القوالب، والاستسلام لإجراءاتها، سواء وافقته، أم لم توافقه، وفى بعض الأحيان لا يكون للقالب ما يصلح له فى النص. لكن القراءة تتعسف فى البحث عن عنصر يكون فيه بعض هذه الصلاحية.

وليس من المتاح هنا الإفاضة فى تفصيلات الأضرار الفنية التى ألحقها علم السرد بالقراءة النقدية للنص السردى، لكن المتاح، هو الإشارة إجمالا إلى بعض هذه الأضرار.

ولا شك أن فى مقدمة هذه الأضرار، إلغاء حضور المتلقى، أو لنقل جعله متلقيا سلبيا، حيــث تكون الســيادة القرائية لمجموعة التقنيــات الجاهزة، ومهمة المتلقــى متابعة هذه التقنيــات فــى كل النصوص على نحو متكرر، فما يتابعه فى روايات (إبراهيم الكونى) هو مــا يتابعه فى روايات (جمال الغيطانى) وما يتابعه من تقنيات القص عند (إدوار الخراط) هو ما يتابعه عند (يوسف إدريس) دون فوارق تميز هذه القراءات النقدية.

ولنبــدأ بواحد من هذه القوالب الجاهزة، هو: قالب (الاســتباق) وهو من أكثر القوالب ترددا فى القراءات الســردية، ومن أكثرها تأثــيرا فى المتلقى، إذ إنه بحكم وظيفته داخل النــص، يــكاد يحاصر (فعل التوقــع)، أو – على الأقل – يحاصــر فاعليته، ومن توابع هذه المحاصرة، غياب الدهشــة التى تتأتى من غير المتوقع، ومع غياب الدهشــة، تغيب الأسئلة، وهو ما يعنى تحول المتلقى إلى آلية سلبية.

واللافت أن هذه التقنية (الاســتباق) آوغلت فى ملاحقة مجموعة الأمانى والتطلعات، بل لاحقت الحلم والتخيل، فبالرغم من أنها حالات (حضورية) لا (اســتباقية)، أرغمتها القراءة على دخول هذا القالب الجاهز.

إن خطورة إعطاء كل هذه السلطة لتقنية (الاستباق) أنها تعدل تعديلا جذريا من قانون السرد، وهو قانون يعتمد الزمن الماضى اعتمادا مطلقا. ذلك أن تقنية (الاستباق) تعطى الزمن الآتى السيادة التأثيرية، ويكون حضور الزمن الماضى هو الاستثناء، وهو ما عنيناه بقولنا، إن سيطرة الاستباق، عدلت من قانون السرد، ولنقل إنها عكست القضية تماما.

كان التنبه واضحا إلى تحديد بعض التأثيرات السالبة لتقنية (الاستباق) وهى تأثيرات تتزايد مع دخول هذه التقنية دائرة التقسيم والتفريع، فهناك استباق استكمالى تارة، وتكرارى تارة أخرى، وهناك ما هو داخلى، وما هو خارجى، ومن ثم تتحول القراءة إلى عملية فحص مضنية لتوزيع مكونات النص على هذه الفروع.

وبالمثل تأتى تقنية (الاسترجاع) لتشكل مع سابقتها مفارقة بنائية، إذ تمارس سلطتها فى محاصرة النص، وفحص ما يمكن أن يدخل منه إلى هذا القالب الجاهز، ويمتد هذا الفحص إلى مالا ينتمى إلى هذه التقنية إلا على نحو متكلف، مثل: مجرد فتح الذاكرة السردية على لحظة معينة، أو مجرد تردد خاطرة خاطفة. أو واقعة هامشية غير مؤثرة فى مسار الأحداث.

وإن كنت أرى أن المصطلح ذاته (الاسترجاع) غير دقيق فى التعبير عن المقصود منه، إذ إن مفهومه المباشر. نقل الزمن الماضى ببعض وقائعه إلى زمن الحكى (الحاضر)، وهذا لا يحدث بالضرورة، فكثيرا ما تنفتح الذاكرة على الماضى، مع استبقائه على مضيه، ولذا فإن المصطلح الذى يعبر عن هذه الظاهرة بدقة، هو: (الرجوع) لا (الاسترجاع).

وإذا تجاوزنا هذين القالبين، فإننا نصطدم بقوالب أخرى، ليست سابقة التجهيز فحسب، بل تجمع مع هذه الجاهزية تنافرها مع الخواص الفنية للسرد، نلاحظ شيئا من ذلك فى قالب (التلخيص) الذى يكاد ينقل السرد من نسقه الأدبى إلى نسق (إدارى) شبيه بما يطلبه الرئيس من مرءوسه (تقرير موجز عن العمل المطلوب).

يمكن – أيضا – أن نلحظ شيئا من ذلك فى تقنية (الحذف) التى تحيل السرد إلى عمل (بريدى) شبيه بالبرقيات التى تقدم المعنى فى أضيق مساحة تعبيرية، سواء أدى ذلك إلى كسر القيم الجمالية، أم لا، وسواء أدى إلى تغييب النسق السردى، أم لا. المهم أن يكون هم القارئ الناقد الإمساك بمساحة صياغية فى النص، يمكن أن تدخل فى هذا القالب الجاهز، وهو ما يمكن أن يحيل القارئ إلى (معلم) يقدم درسه لطلابه. ثم يتبع ذلك، أو يسبقه، عرض ملخص درسه.

ومــن الملاحظ أن هذه التقنية، يمكن أن تلحق الســارد بدائــرة عمل المؤرخ الذى يتابع الوقائع فى تسلســلها الزمنى، فإذا أفلتت منه فترة زمنية، أو واقعة أساســية أو هامشية، جاءت مقولة (الحذف) التى تفسد عمل المؤرخ، لكن يبدو أنها لم تفسد عمل السارد.

ويقينى أن قراءة النص الســردى بوصفه عملا أدبيا لا يحتاج إلى كل هذه القوالب التى تحيله إلى متاهة يضيع فيها كل من يقترب منها، لكن الذى أحب إضافته، أننى لا أهدف إلى استبعاد كل هذه التقنيات من قانون القراءة السردية، إنما الذى أهدف إليه، هو القول بأنها تقنيات غير لازمة لكل قراءة إلا بالقدر الذى يســاعد على كشــف خصوصية النص الأدبية، ومحتوياتها الجمالية، وهو ما يجعل استقباله من المتلقى بوصفه عملا أدبيا أولا، لا بوصفه (منتجا صناعيا) يمكن تكرار إنتاجه على هذا النحو الآلى.

إن كل ما قلناه عن منجز الحداثة فى (علم السرد) كان له أثره السلبى الذى أشرنا إلى بعضه، وبقى أن نشــير إلى أخطر هذه الســلبيات، وهو تمزيق النص، وتحويل جســده إلى مجموعة من الأعضاء المتجاورة عشوائيا، ما يكاد المتلقى يستقبل عضوا منها، حتى يتحرك ســريعا ليلاحق عضوا آخر، ســواء كان متكاملا مع العضو السابق، أم منافرا له، ولعل هذا ما يجعل وجهة نظر المتلقى إلى النص قائمة على كونه جســدا فاقدا للحياة، وكل ما يثيره الحسرة والأسى.

ويمكن أن نطل إطلالة سريعة على مجمل العناصر التكوينية التى جاء بها علم السرد، وبخاصة عند (جينيت وبرنس وبارت) ومن ســقط فى حبالهم من المترجمين، أو (المؤلفين بالترجمة)

لنوثــق بعض ما قلناه، وســوف نصطدم بكم هائل من القوالــب الجاهزة، وقد حاولت أن أقــوم بإحصاء مبدئــى لها، فوجدتها تجاوز الخمســين قالبــا، وكل قالب له حدوده الاصطلاحية التى تعبر عنه، وهى حدود ممزوجة بكم وافر من العجمة والرطانة.

وإذا تجاوزنــا مصطلــح الراوى ومواقعه ووظائفه وطبيعتــه المعرفية وعلاقته بالمؤلف من ناحية، وشخوص النص من ناحية أخرى، فسوف تواجهنا مصطلحات: القصة والحكاية والحبكة، ثم (التبئير) الخارجى والداخلى، و(الاســترجاع) بكل تفريعاته التى ســبق أن أشــرنا لبعضها، فى الاســترجاع الداخلى والخارجى والتكــرارى والتكميلى والمختلط، ثم (الداخل حكائية والخارج حكائية) – لا حظ عجمة التركيب – وعلى هذا النحو من الكثرة

المفرطة يأتى مصطلح (الاستباق) ثم قوالب (الإيقاع الزمنى) وتوابعه فى السرعة والبطء، ثم (الحذف) المعلن والمضمر، و(الخلاصة) المحددة وغير المحددة، ثم المشهد والوقفة وتوابعهما فى الضيق والاتساع والقرب والبعد، وهناك تقنيات لم يتسع المجال لذكرها، وكلها تؤهل النص ليتحول - كما سبق أن أشرنا - إلى متاهة نصية، لا نصية أدبية، كما أنها تحول النص إلى دوامة من القوالب التى لا سبيل للخلاص منها إلا بالغرق فيها.

إن الكثرة المفرطة فى تقنيات (علم السرد)، تذكرنا بواقعة بلاغية فى التراث العربى، إذ إن هذا التراث قسم البلاغة إلى ثلاثة علوم: (علم البيان - علم المعانى - علم البديع) وكان العلم الأخير عملية فنية لمتابعة النص الأدبى لتحديد أبنيته الصوتية والدلالية، وأبنية التماثل والتخالف، وقد أنجز البلاغيون فى هذه المتابعة كثيرا من الإجراءات التحليلية الجمالية اعتمادا على مجموعة من التقنيات التى وضعوا المصطلحات التى تعبر عنها، مثل: (السجع والجناس والطباق والمقابلة إلخ) لكن البلاغيين المتأخرين أغراهم هذا العلم، وتقدم كل منهم ليضيف مكتشفاته من الأشكال البديعية، حتى تكاثرت الأشكال، وأوصلها بعضهم إلى مائة وخمسين شكلا، معظمها مجموعة من الألاعيب والحيل الزخرفية والحرفية، وهى حيل لا صلة لها بالأدبية أو البلاغية.

وإذا كان البعض قد تقدم ليدافع عن هذه الألاعيب الشكلية فى علم البديع، فإن هناك من تصدى للدفاع عن منجزات علم السرد بوصفه نموذجا للدقة والموضوعية. وفى تصورى أن هذه الدقة المفرطة لها مخاطرها التى تتيح لها السيطرة على النص سيطرة مطلقة، وليس أمام النص إلا الاستسلام لهذه السيطرة بكل شحنتها من القوالب التى أشرنا إليها فيما سبق من مقالات، وهذا الاستسلام - من ناحية أخرى - يفقد النص خصوصيته التى تميزه عن غيره من النصوص، ومن ثم تستحيل النصوص كلها إلى نص واحد شبيه بالكتلة الحجرية الصماء الفاقدة للحياة.

إن خطورة هذه العقيدة الفنية، أنها تعلى القالب الجامد على الوجود الحى للنص، وهو ما يجعل التعامل مع النص تعاملا آليا، حركته محسوبة سلفا، إما بالاسترجاع أو الاستباق، إلى آخر ما ذكرناه من تقنيات، وكل هذا يتنافى مع النزعة الإنسانية التى لا تعرف الجمود، أو الثبات، مثلها مثل (القاسم المشترك الأعظم) الذى يحضر فى كل الأعداد دون تمييز بينها.

وهنا يحضر السـؤال الحتمى: إذا كان هذا هو موقفنا من تقنيات علم السـرد، فما هو البديل؟

الإجابـة تقتضـى أن نحدد عقيدتنا النقدية، وهى أن كل نص يفرض على قارئه طريقة الدخول إليه، وكيفية التعامل معه تحليليا، وهو تعامل يمكن أن يبدأ من المدخل الشرعى للنـص (العنـوان) ثم يتحـرك إلى الراوى ومواقعـه ووظائفه وعلاقته بمـا يرويه من وقائع وشـخوص، وتحديـد وجهة نظره فى علاقة الشـكل بالمضمون، دون إعطـاء أهمية لهذه التفريعات التى لا تفيد شيئا فى استقبال النص بوصفه منتجا أدبيا، ودون أن نغلق الباب أمام اجتهادات أخرى تساعد فى قراءة النص قراءة أدبية.

❑❑❑

الأرقام العربية

مـن الأصول المنهجية أن نحدد المصطلحات التى سـوف نوظفها فى مجموعة المحاور التـى نتناول فيها هذه القضية، وأولها مصطلـح (الرقم) ومعناه: (الكتابة) عموما، ورقمت الكتـاب: بينته بالنقط والحـركات، ورقم الثوب: خططه، ويتصل مفهـوم الرقم بمفهوم (العدد) ومعناه: (إحصاء الشـىء عددا) أى أن مفهوم (العدد) يقصد به الكمية، الذى بدأ بالواحد، ثم مضاعفاته.

أمـا كتابـة العدد، فقد بدأت بالكلمات: (واحـد - اثنان - ثلاثة - إلخ) ثم تحولت الكلمـات إلى نوع من الرمز، فـكان كل حرف يرمز إلى رقم محدد باعتماد الأبجدية (أبجد هوز): (الألف: ١) (الباء: اثنان) إلخ، ثم جاء التطور الأخير الذى اسـتقر عليه المجتمع اللغوى، وهو استعمال الأرقام التى بين أيدينا اليوم: ١ - ٢ - ٣ - ٤ - إلخ.

وكان ظهـور الأرقام فى تطورها الأخير فى عصر الخليفـة: (أبى جعفر المنصور) الذى كلـف العالم الفلكى العربى: (محمد إبراهيم الفزارى المتوفى ١٨٠ هـ) بمهمة ابتداع كتابة للأرقام تكون بديلا عن الحروف، وقد كلفه بهذه المهمة بعد توصله إلى آلة (الإسـطرلاب) وهى آلة قديمة لقياس مواقع الكواكب، وتحديد سـاعات الليل والنهار، وقيل إن الفزارى أفاد فكرة الأرقام من الهند، لكنه أعطاها صورة كتابية عربية خالصة، وذكر بعض الباحثين أن أقدم وصف لكتابة الأرقام العربية على نحو ما نألفه اليوم، كان على يد (اليعقوبى) أحد المؤرخين الجغرافيين الذى توفى فى عام ٢٩٢هـ.

وقد شـاع اسـتخدام هـذه الأرقام ابتداء من القـرن الثالث الهجـرى، ولم يتوقف هذا الاسـتخدام حتى اليوم، أى أنها عاشـت أكثر من ألف ومائتى عام، وقد اسـتخدمها كل علماء الرياضيات من العرب، أمثال: (ثابت بن قرة تـ ٢٨٩ هـ) و(ابن الهيثم تـ ٤٣١ هـ) و(البيرونى تـ ٤٤٠هـ).

ولم تنفرد الأرقام العربية بالسـلطة الكتابية طوال هذا الامتداد التاريخى، بل ظهر لها منافـس فى المغرب العربى فى القرن السـادس الهجرى هى: (الأرقـام الغبارية) وسميت غباريـة، لأنها كانت تكتب علـى لوحة عليها طبقة خفيفة من الرمال، وقيل: لأن (غبر)

بمعنـــى (مضى) وكان ظهـــور هذه الأرقام على يد العالم الرياضـــى: (ابن الياسمين) تـوفى عام: ٦٠١ هـ.

فماذا حدث بعد هذه المواجهة بين هاتين الكتابتين للأرقام، وكل منهما كتابة عربية، ســادت إحداهما فى المشــرق العربى، وســادت الأخرى فى مغربه؟ وقد كان لذلك الظهور المـزدوج أثـره الثقافى والحضـارى المغلوط، فقد زعــم الكثيرون أن الأرقــام الغبارية التى اســتعملها الغرب، هى الأرقام العربية الأصيلة، وأن الأرقام المشــرقية، أرقام هندية، وقد رســخ المستشــرقون هذا الادعاء لأهداف اســتعمارية، إذ إن تحول العــالم العربى كله إلى اســتخدام هذه الأرقام، يعنى تحوله عن عنصر ثقافى وحضارى يســكن ذاكرته، إلى عنصر آخـــر له أصوله العربية – أيضا – لكنه بانتقاله إلى أوربا اكتســب طبيعة اللغة اللاتينية، وابتعد، أو كاد، عن طبيعة اللغة العربية.

وهنا لابد أن نلقى نظرة مقارنة بين النسقين الكتابيين للأرقام المشرقية والأرقام المغربية، لندرك كيف أن الأرقام الأولى كانت ملتحمة باللغة العربية، وكيف أن الثانية كانت ملتحمة باللغة اللاتينية.

الأرقام المشرقية: (١ – ٢ – ٣ – ٤ – ٥ – ٦ – ٧ – ٨ – ٩ – ٠) نلاحظ حضور (حـــرف الألف) فـــى معظمها، مع إضافة تمييزيــة فى الأعلى، باســتثناء رقم (٤) الذى يتداخل شكلا مع (حرف ع) ورقم (٥) الذى يتداخل شكلا مع (حرف الهاء) المتطرفة، فى مثل: (قرأه)، فضلا عن التداخل الشكلى للرقم (٧) مع حرف (لام ألف – لا) والرقم (٨) مقلوب هذا الحرف، وأما (الصفر) فهو (النقطة) فى الكتابة العربية، ومعروف أن (الصفر) فى المعجم هو الصوت الممتد الخالى من الحروف، فكانت كتابته متميزة عن الحرف العربى.

أما الأرقام الغبارية التى انتقلت إلى الغرب، فإنها التحمت بنسق حروف اللغة اللاتينية، وأخذت سمتها فى حدة الزوايا والخطوط، بعيدا عن الانسياب الذى يميز الحرف العربى.

والأرقــام الغباريــة الآن هــى: (1 – 2 – 3 – 4 – 5 – 6 – 7 – 8 – 9 – 0) وهنــا نلحــظ أن: الرقم (1 / i) والرقم: (2 – / z) والرقم: (3) هو مقلوب الحرف: (E) والرقــم: (4) هــو الحرف: (q) والرقــم: (5 / s) والرقــم (6 / b) والرقم (7) هومقلوب الحــرف: (F) والحــرف: (8 / B) والرقم: (9) يتداخل مع الحرف: (q) أما رقم: (0) فهو حرف: (o) مع ملاحظة الكتابة من اليمين فى العربية، ومن اليسار فى الغبارية.

ومـن الملاحـظ أن علماء العرب الذيـن جاءوا بعد القرن الثانى الهجرى لم يسـتخدموا إلا الأرقام المشرقية، أما علماء المغرب العربى، فلم يستخدموا الأرقام الغبارية إلا بعد القرن السـادس الهجرى، ومن ثم نجد أن معظم المتحمسين اليوم للأرقام الثانية، هم من مفكرى المغرب العربى فى سعيهم لإحداث نوع من التوازن الثقافى والحضارى بين المشرق والمغرب العربيين.

ومن الواضح أن الدعوة إلى اسـتخدام الأرقام الغبارية بوصفها الأرقام العربية الأصيلة، وأن ما نسـميه الأرقام العربية، ليس إلا أرقاما هندية، ظهرت - تقريبا - بعد الاسـتعمار الأوربـى للمغرب العربى، والرغبـة الملحة إلى إلحاق هذه المنطقة بحضارة الغرب، وفصلها حضاريا عن المشرق العربى.

وقد انتقلت هذه الدعوة إلى المشرق العربى - أيضا - فى فترة الاحتلال الأجنبى، بدافع الرغبة فى تقليد المغلوب للغالب من ناحية، ورغبة الغالب فى ترسـيخ سـيادته، بترسيخ حضارته من ناحية أخرى.

فـى مواجهة هـذه الدعوة التى بدأت فى المغرب، ثم تبعها المشـرق، ارتفعت أصوات المفكرين بالحرص على الأرقام المشـرقية العربية، بوصفها نوعا من الحفاظ على الهوية فى مواجهة عملية التغريب التى شجعها الاستعمار، وبعض أنصاره وتابعيه، وكانت أصواتهم أعلى الأصوات الداعية إلى لغة الغرب.

ثم ارتفعت أصوات قادمة من مناطق الثروة البترولية، وكأن أصحاب هذه الثروة يهدفون إلى تعريب أرقام ثرواتهم فى البنوك والمؤسسات الغربية، لتكون ملكيتهم لها مادية ومعنوية على السواء.

وهنا يجب أن نشير إلى موقف المؤسسات اللغوية والعلمية والأكاديمية، إذ كان موقفها حاسما فى حتمية استخدام الأرقام المشرقية، بوصفها الأرقام العربية الأصيلة، فهى الأقدم اسـتعمالا، والأرسخ فى عروبتها، والأكثر شيوعا. فقد أصدر مجمع اللغة العربية بالقاهرة عام ١٩٨٦م قرارا حاسما بأن الأرقام المشرقية هى الأرقام العربية الأصيلة، وطالب بضرورة الالتزام بها، وهو ما أقره اتحاد المجامع العربية عام ١٩٨٧م، ثم عاد مجمع اللغة العربية بالقاهرة إلى تأكيد قراره السابق عام ٢٠٠٣م، وكان لذلك أثره فى أن معظم الوثائق والمعاهدات كتبت بالرقم المشرقى، ومعظم الدراسات الأكاديمية اعتمدت هذه الأرقام فى بحوثها.

والآن ما هي المخاطر الثقافية والحضارية التي يمكن أن تترتب على الدعوة إلى استخدام الأرقام الغبارية في صورتها الغربية؟

إن القضية ليست قضية أرقام تكتب بنسق مشرقي أو نسق مغربي، وإنما هي قضية ثقافية بالدرجة الأولى، فإذا كانت الثقافة: (هي كل ما تختزنه الذاكرة البشرية من مسيرتها الحياتية، تجربة ومشاهدة وسماعا) فإن الأرقام على هذا الأساس تمثل عنصرا ثقافيا وحضاريا، وإلغاؤها، يعني بتر عضو من أعضاء هذه الثقافة، وتكون الأرقام البديلة، بمنزلة جراحة لزرع عضو جديد في جسد لا يتوافق معه، فإما أن يرفضه الجسد، أو يتقبله مكرها، فيتحول إلى كائن مشوه، فاقد للهوية.

وهنا نطرح سؤالا موضوعيا: ما الأسباب الثقافية والحضارية التي تدعونا إلى التخلي عن أرقامنا التي لم نتوقف عن استعمالها لأكثر من ألف ومائتي عام، لصالح أرقام أقصر عمرا، وأقل شيوعا في البيئة العربية، فضلا عن خروجها على نسق الكتابة العربية، إلى نسق الكتابة اللاتينية بكل خصوصيتها الحضارية؟

إن طرح هذا السؤال كان بملاحظة التوابع الخطيرة التي سوف تترتب على إحلال الأرقام الغربية محل الأرقام العربية، وهي توابع تلاحق الصغير والكبير، الظاهر والباطن، ومنها:

أ - اختراق النسق الثقافي العربي في اتجاه الكتابة من اليمين إلى اليسار، لتكون من اليسار إلى اليمين، ولا نريد هنا الدخول في النسق الثقافي لمفردة (اليمين) في الثقافة العربية، لكن تجاوزها دون مبرر موضوعي، يمثل انتهاكا ثقافيا غير مبرر.

ب - إن هذا الاختراق لا تتوقف مخاطره على فئة عمرية دون أخرى، فإذا كان الأمر خروجا نسقيا عند الناضجين، فإنه مسألة معقدة لدى الناشئة والصغار، حيث تنتابهم حيرة بين الكتابة من اليمين، والكتابة من اليسار، وإذا كان هذا الأمر مطروحا على الناشئة في مدارس اللغات، فإنه استثناء، وليس قاعدة، فالغالبية تحفظ اتجاه الكتابة من اليمين.

ج - إن استخدام الأرقام الأوربية (العربية الأصل) سوف يتبعه بالضرورة تغيير الرموز الرياضية والجبرية التي استقرت في الذاكرة العربية، وأصبحت عنصرا حضاريا فيها.

د - الخطر الأكبر أن يتبع النطق الكتابة، وهذا ما ألاحظه على الصغار، فالواحد منهم لا يعرف معنى الرقم إذا قيل له بالعربية، هو لا يفهم منطوق إلا ما كتبه.

هـ - أما التهديد الحضارى الخطير، فهو أن إلغاء الأرقام العربية لصالح الأرقام الأوربية، سوف يكون محرضا لاستعادة دعوة ظهرت فى أوليات القرن الماضى، ثم دفنت، وهى استعمال الحروف اللاتينية بدلا من الحروف العربية.

المؤسف أن وسائل الإعلام المختلفة انساقت وراء هذه الدعوة مخدوعة بمقولة عروبة الأرقام الأوربية، وهندية الأرقام العربية، دون أن تلحظ المخاطر التدميرية التى تترتب على الخداع.

□□□

الأهرام أول من لقّب شوقى (بأمير الشعراء)

(١)

تحتفــل مصر والعالم العربى بمرور ثمانين عاما على رحيل أحمد شــوقى، وقد اختلف مــن أرّخــوا لحياته حــول يوم وفاته، البعض قــال إن الوفاة وقعت يــوم الخميس الثالث عشــر مــن أكتوبر ١٩٣٢م، والبعض قــال إنها وقعت يوم الجمعة الرابع عشــر من أكتوبر ١٩٣٢م. والقولان صحيحان على وجه التقريب، ذلك أن شوقى أمضى نهار يوم الخميس على ما اعتاده فى كل يوم، ثم ذهب فى العاشــرة مســاء إلى (دار الجهاد) التى كان يرأس تحريرهــا (توفيــق دياب)، ووصل إلى منزله فى الحادية عشــرة، ثم ذهب إلى النوم، وفى الثالثة صباحا أيقظ خادمه، وطلب منه استدعاء الطبيب. واستدعاء أفراد الأسرة، لكن لم يلحــق به إلا قرينته وهو يلفظ أنفاســه الأخيرة، ومــن ثم صح قول من قال إن الوفاة وقعت يوم ١٣، وصح قول من قال إنها يوم ١٤، إذ إن ســكرة الموت بدأت فى العاشرة مساء، أما الوفاة فقد وقعت فى الثالثة صباحا. وهذا الوقت بداية يوم جديد.

وذكرى الوفاة، تســتحضر فى الذاكرة المسيرة الحياتية والإبداعية لهذا الشاعر العظيم، وهى مســيرة مزدوجة، بدأت مرحلتها الأولى مع مولد الشاعر عام ١٨٦٨م، إلى أن نفى إلى أســبانيا عام ١٩١٤م، وبدأت المرحلة الثانية مع عودته من المنفى عام ١٩٢٠م، إلى وفاته ١٩٣٢م، وقد آثرت البدء بوفاة الشــاعر، لأنها المناســبة التى يجتمع فيها محبو الشــعر، ومحبو شوقى فى بيت شوقى (كرمة ابن هانئ) لإحياء ذكراه.

ويمكن أن نســتحضر هنا بيتا أو بيتين من شــعر شــوقى يعبران عن خصوصية مرحلته الأولى مثل قوله:

شاعـر العـزيز ومـا   بالقليــل ذا اللقـب

وقوله:

أأخون إسماعيل فى أبنائه   ولقد ولدت بباب إسماعيلا

أما المرحلة الثانية، فيمثلها قوله:

وطنى لو شغلت بالخلـد عنـه   نازعتنى إليه فى الخلد نفسى

وقوله:

ويا وطني لقيتك بعد يأس   كأني قد لقيت بك الشبابا
ولو أني دعيت لكنت ديني   عليه أقابل الحتم المجابا

(٢)

وفي المرحلة الأولى كان لشوقي موقف سلبي من ثورة عرابي بتأثير علاقته بالقصر، وقيل إن الخديو عباس أمره بأن يهجو عرابي، فأطاع الأمر، وقد نشرت له (المجلة المصرية) لصاحبها (خليل مطران) في العدد الثاني في الخامس عشر من يونيو عام ١٩٠١م قصيدته التي يهجو فيها عرابي بقوله:

صغار في الذهاب وفي الإياب   أهذا كل شانك يا عرابي

ثم نشرت له جريدة (اللواء) في شهر سبتمبر ١٩٠١م قصيدة بعنوان: (عرابي وما جنى) يقول فيها:

أهلا وسهلا بحاميها وفاديها   ومرحبا وسلاما يا عرابيها

المهم أن المجلة قدمت القصيدة بأنها: (لأمير القريض والبيان)، وكأن هذا التقديم كان نبوءة باللقب الذي سوف يحمله شوقي (أمير الشعراء)، وقد عدّل شوقي موقفه من عرابي في المرحلة الثانية من حياته، وعبر عن ذلك في قصيدة (البرلمان) عام ١٩٢٦م، قال فيها مشيدا بثورة عرابي، وثورة ١٩١٩م:

بنيان آباء مشوا بسلاحهم   وبنين لم يجدوا السلاح فثاروا
فيه من التل المدرج حائط   من المشانق والسجون جدار

يشير إلى الدماء التي سالت في التل الكبير خلال الثورة العرابية، وضحايا المشانق والسجون في ثورة ١٩١٩م.

في المرحلة الأولى أصدر شوقي الطبعة الأولى من ديوانه، وكتب مقدمتها، وذكر فيها أن الذى أشار عليه بتسميتها (الشوقيات) الأمير شكيب أرسلان عندما التقاه في باريس في زمن صباه، وفي هذا يقول شوقي:

صحبت شكيبا برهة لم يفز بها   سواى على أن الصحاب كثير

وفى هذه المقدمة، ذكر شوقى طرفة للشيخ (على الليثى) تشير إلى نبوءة نبوغه فى قول الشـعر، إذ ذهب شـوقى لزيارته فى أحد الأيام، فقال له: لقد لقيت أباك وأنت حمل لم يوضـع بعـد، فقصّ علىّ حلما رآه فى نومه، فقلت له مازحا: ليولدنّ لك ولد يخرق خرقا فى الإسـلام، ولما عاده شـوقى فى مرض موته، وكانت فى يده نسخة من جريدة الأهرام، ابتدره بقوله: هذا تأويل رؤيا أبيك يا شوقى، فوالله ما قالها قبل فى الإسلام أحد، فقلت: وما تلك يا مولاى؟ قال: قصيدتك التى تقول فى مطلعها:

حـف كأسـهـا الحبـب فهـى فضـة ذهـب

ولعل الشيخ كان يقصد ما قاله شوقى فى القصيدة من مثل:

فالقـدود بـان ربـى بيـد أنـها تـثـب
يلعـب العنـاق بهـا وهـو مشفـق حـدب

وقوله:

والمـدام أكـؤسهـا مـا تغـيـض والعلـب

ولكـى تتضـح أكثر علاقة شـوقى بالقصر - بجانـب الذهب الذى نصـح به الخديو إسماعيل جدته لعلاج عينيه - وهى حكاية مشهورة، يروى شوقى أنه مر بميدان عابدين وهو عائد إلى بيته، فأبصر الخديو توفيق، فنزل عن حماره الأبيض الذى كان يركبه، كرامة للخديو، ثم سـار إلى نهاية الميدان، فاعترضه رسـول الخديو، يدعوه إليه، يقول شوقى: فوافيت حضرته وأنا لا أعرف السـبب، فقال لـه: أليس لى أن أطل من بيتى حتى نزلت عـن حمارك، وألجأتنى إلى الانحناء، قلت: عفو مولاى، هكذا أدبنا الأوائل، حيث يقول شاعرهم (يقصد أبا نواس):

وإذا المطـى بنـا بلغـن محمـدا فظهورهن علـى الرجـال حرام

(٣)

وكلامنا عن تسمية ديوان شوقى (بالشوقيات) يقودنا إلى الهدف الأساسى من هذا المقال عن أول من أطلق على شـوقى لقب: (أمير الشـعراء)، إذ بجانب الإشارة التى صدرت من (المجلة المصرية) عن (أمير القريض)، ذكر (سـليم سـركيس) فى مذكراته التى نشرها فى (مجلة سركيس) العدد (١٤) عام ١٩١٥م أنه أول من لقب شوقى (بأمير الشعراء).

وكنت فى قراءة سـابقة ذكرت أن أول من أطلق على شوقى هذا اللقب، جريدة الأهرام عام ١٩٢٦م، إذ كانت تنشر قصائده تحت عنوان (قصيدة لأمير الشعراء)، لكن بعد قراءتى لما كتبه سركيس، عاودت الرجوع إلى المدونات التى تناولت هذا الشاعر، فأكدت عندى أن الأهرام هى السـابقة إلى هذا اللقب، إذ إن (داوود بركات) الذى تولى رئاسة تحرير الأهرام عام ١٨٩٩م بعد وفاة مؤسسـها: (بشـارة تقلا) الذى قال شوقى فى رثائه قولا صار يجرى مجرى المثل:

حل بالأمتين خطـب جليل   رجل مـات والرجـال قليـل

وقال داوود بركات: إنه أول من لقب شوقى (بأمير الشعراء) على صفحات الأهرام عام ١٨٩٨م وهـو فى بدايـة حياته الصحفية، وهو ما أكده (أحمـد عبيد) فى كتابه: (ذكرى الشاعرين) الذى جمع فيه كل ما كتب عن حافظ وشوقى، وصدرت طبعته الأولى فى دمشق عام ١٣٥١ هـ ١٩٣٢م، وهو ما أكده – أيضا – عبد المنعم شميس فى كتابه (شـخصيات حول شوقى) الصادر فى سلسلة اقرأ عام ١٩٧٩م، إذ ورد فى صفحة ١١٢ أن داوود بركات رئيس تحرير الأهرام هو أول من أعطى شوقى لقب (أمير الشعراء) فى مقال له عام ١٨٩٨م، وكان وقتها فى بداية مشواره الصحفى.

لكـن اللافـت أن داوود بركات ذكر – أيضا – أنه أول من أطلق على شـعر شـوقى: (الشـوقيات) وهو ما يتنافى مع ما ذكره شـوقى فى مقدمة الطبعة الأولى لديوانه (١٨٩٨م) من أن الذى اقترح عليه تسـمية الديوان بالشوقيات، هو الأمير شكيب أرسلان، معنى هذا أن سـليم سـركيس لم يكن أول من لقب شوقى بهذا اللقب، وإنما كان يردد ما سبقت إليه الأهرام من إطلاق لقب (أمير الشعراء) على هذا الشاعر، إذ لا نظن أن ما سبقت إليه الأهرام كان غائبا عن سركيس.

وكانت الأهرام قد نشـرت مقالا فى العدد رقم (١٤٩٨٤) الصادر فى اليوم التاسـع من مايو ١٩٢٦م – أى قبل مبايعة شـوقى بإمارة الشـعر – عنوانه: (لماذا لقب شـوقى بأمير الشـعراء)؟، يقول المقـال: «منذ ربع قرن ونيف، جرت على لسـان الأهـرام كلمتان فى وصف أحمد بك شـوقى وشـعره الذى كان الأدباء، بل الجمهور كله – خاصته وعامته – يترقب شـعره... فقالت فى وصف الشاعر: إنه (أمير الشعراء)، وقالت فى وصف شعره: (الشوقيات)»، وهو ما يؤكد كلام داوود بركات.

وقد اجتمع أعلام الأمة العربية فى دار الأوبرا فى التاسع والعشرين من أبريل عام ١٩٢٧م لمبايعة شوقى بلقب (أمير الشعراء)، والاحتفال بإصدار الطبعة الثانية من ديوانه، وبعضويته فى مجلس الشيوخ، ومن الحاضرين فى هذا الحفل: حافظ ومطران وشبلى الملاط وأمين نخلة، وفى هذا الحفل ألقى حافظ قصيدته، ومنها قوله:

أمير القوافى قد أتيت مبايعا ... وهذى وفود الشرق قد بايعت معى

لكل هذا صح عندى أن جريدة الأهرام هى أول من أطلق على شوقى لقب (أمير الشعراء)، وهو الأمر الذى كان مثار فخر لداوود بركات عندما قال: «وقد يكون من مفاخر حياتى الصحفية أنى لقبت أحمد شوقى بك فى سنة ١٨٩٨م بأمير الشعراء على صفحات الأهرام»

(٤)

لقد بدأت هذه القراءة بأن أوضحت أن شوقى عاش حياتين، قبل المنفى، وبعد المنفى، وفى المرحلة الأولى اتخذ (كرمة ابن هانئ) فى المطرية مقرا لسكناه، ويقول (حسين شوقى) فى كتابه عن أبيه: (أبى شوقى)، يقول إن أبى اختار هذا الاسم، لأنه كان معجبا بأبى نواس الذى جعلت منه الأساطير شاعرا ماجنا، كما اختار أبى هذه المنطقة (المطرية)، ليكون على مقربة من قصر القبة، ثم يقول إنه بعد العودة من المنفى اختار أبى منطقة الجيزة ليبنى فيها (كرمة ابن هانئ) الجديدة، لأنها تطل على النيل المبارك الذى كان أبى يحب أن يكون بالقرب منه، هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى فإن الجيزة قريبة من (الأهرام) التى كان أبى مغرما بها، والتى كان يمكن رؤيتها بالعين المجردة فى زمن شوقى.

لقد ذكرت موجزا لكلام حسين شوقى، لأنه يعبر عن مرحلتى شوقى فى مسيرته الحياتية والإبداعية، إذ كان فى المرحلة الأولى (شاعر الأمير) وإن اقترن اللقب - أحيانا - بلقب (أمير الشعراء)، وقد نشرت الأهرام فى العدد رقم (٩٠٦٩) يوم السبت الثامن عشر من يناير عام ١٩٠٨م قصيدة لشوقى فى تهنئة سمو الأمير بعيد الأضحى، وقالت فى التقديم للقصيدة: «ننشر اليوم للقراء قصيدة شاعر الأمير وأمير الشعراء».

أما فى كرمة ابن هانئ بالجيزة، فقد كان فيها شوقى (أميرا للشعراء) فقط، وقد نشرت الأهرام فى السادس عشر من أبريل عام ١٩٢٧م قصيدة شوقى فى تأبين المرحوم إسماعيل

أباظة باشـا بعنوان: (قصيدة أمير الشـعراء في تأبين المرحوم إسماعيل أباظة باشا) وغاب عن العنوان لقب: (شـاعر الأمير)، نخلص من هذا إلى أن شـوقى فى (المطرية) كان شاعر الأمير، وفى (الجيزة) كان أمير الشعراء.

❑❑❑

الحداثة – ما بعد الحداثة – بعد ما بعد الحداثة

(١)

إن تحـولات الواقـع الثقافى العربى ما هى إلا صدى لتحـولات الثقافة الغربية، لكن – بالضـرورة – هنـاك مفارقة بين التحولات التى تجرى فـى الواقع العربى، والتحولات التـى تجرى فـى الغرب، ذلك أن تحولات الغرب رد فعـل للتحول الحضارى والثقافى، بينما التحولات العربية مجرد نقل لتحولات الغرب، وربما يفسر لنا ذلك كيف أن مراحل التحول فى العالم العربى لم تبدأ إلا بعد انتهاء زمنها فى الغرب، وهو ما يدعونا إلى متابعة المساحة الزمنية لهذه التحولات هنا وهناك لتوثيق مقولة أننا كنا نقلة لا مبتكرين.

بدأت (الكلاسـيكية) فى الغرب مع عصر النهضة – القرنين الخامس عشـر والسادس عشـر الميلاديين، واستمرت سـيطرتها الإبداعية والنقدية حتى قامت (الرومانتيكية) على أنقاضها فى القرن الثامن عشـر واستمرت سـيطرتها إلى القرن التاسع عشر، حيث جاءت (الواقعيـة) فى نهاية القرن، واسـتمرت إلى أوائل القرن العشـرين، ومع بداية هذه القرن فرضت (الحداثة) حضورها إلى منتصف الأربعينيات، لتبدأ مرحلة (ما بعد الحداثة) باسطة نفوذها إلى زمن التسـعينيات من القرن العشـرين، إذ فى هذا الزمن ظهرت مرحلة طارئة مجاوزة ما سـبقها من مراحـل، هى مرحلة: (بعد ما بعد الحداثة) التى اسـتمرت حتى لحظة الحاضر.

أما فى العالم العربى فقد بدأت (الكلاسيكية) بعد غيابها فى الغرب، أى فى أخريات القرن التاسـع عشر وأوائل القرن العشرين، ثم جاءت (الرومانتيكية) فى عشرينيات القرن واسـتمرت سـيطرتها الإبداعية والنقدية حتى منتصف الأربعينيـات، لتتدخل (الواقعية) باسـطة سـيطرتها حتى بداية السـبعينيات، حيث فرضت (الحداثة) حضورها إلى بداية التسـعينيات، وتزاحمها فى سـلطتها مرحلة (ما بعد الحداثة) التى مازالت مسيطرة حتى لحظة الحاضر، أى أن الواقع العربى لم يدخل بعد مرحلة (بعد ما بعد الحداثة).

ولابـد أن نعـى أن هذا التحديد الزمنـى هنا وهناك، تحديد تقريبـى، إذ إن المراحل تتداخل أحيانا، كما أن كل مرحلة كانت تحمل إرهاصا بالمرحلة القادمة.

والمهم أن مجمل هذه التحولات في الغرب كانت صدى للتحول الحضارى والثقافى – كما سبق أن ذكرت –، إذ جاءت الكلاسيكية مع عصر النهضة الأوربية التى قامت على إحياء التراثين: اليونانى والرومانى، مع الاحتكام للعقل المنطقى وفصل الأجناس بخواصها الفارقة، ثم جاءت الرومانتيكية صدى للثورة الصناعية، وإعلاء الذات الفردية، والاحتكام للعاطفة، ثم تبعتها الواقعية بوصفها صدى للثورة العلمية وتوابعها الحضارية والثقافية لكشف سلبيات الواقع.

(٢)

لقد بدأت الحداثة (modernism) في الغرب مع نهاية القرن التاسع عشر، واستمر حضورها الفاعل حتى منتصف الأربعينيات تقريبا، وكانت بدايتها موازية لرفض الواقع الذى وازاه إبداع يعتمد المحاكاة والمماثلة، لأن العقيدة الجمالية الحداثية ترى أن للإبداع عالمه الخاص، وخصوصيته تكمن فى تنافيه مع هذا الواقع، ومع هذا التنافى، ازدادت ملامح الشؤم من ناحية، وتفككت عناصر الواقع المركزية من ناحية أخرى، ثم خضع كل ذلك للشك فى منجزات العلم الحديث التى أصبحت صاحبة السلطة فى العالم الجديد، ومن هنا تعددت وجهات النظر، ومال الوعى الإنسانى إلى (النسبية)، وابتعد قدر الإمكان عن (المطلق والكلى والعام).

وصاحبت الحداثة كل هذه التحولات وتوابعها التنفيذية حتى وصلت إلى ما يمكن أن نسميه: (أزمة) داخل الحداثة بين الواقع بكل محمولاته الفكرية والنفسية، وبين التطلعات المستقبلية بكل خصوصيتها المأمولة، وأخذت ملامح الأزمة فى الظهور فى كثير من الإحباط الذى سيطر على (جيل ١٩٦٨م)، الذى رفض مجمل المواضعات الفنية والأدبية التى صاحبتهما منذ أخريات القرن التاسع عشر.

لا شك أن هذه التحولات، كانت بمثابة تمهيد لمرحلة قادمة، هى: (ما بعد الحداثة): (postmodernism)، وكانت ملامح هذه المرحلة آخذة فى التجلى منذ منتصف الأربعينيات من القرن العشرين، واستمرت صاحبة السيادة الثقافية حتى زمن التسعينيات، ويؤرخ البعض لظهور هذه المرحلة بظهور (التفكيكية) وتردُد مقولات (دريدا) عن تجدد المعنى النصى مع كل قراءة، بل نظر إلى القراءة الجديدة بوصفها تفسيرا آخر للنص، مع صعوبة الوصول إلى المعنى النهائى (الذى يحسن الوقوف عليه) – كما يقول

البلاغيون العرب -، وتبع ذلك فك الارتباط بين اللغة ومرجعها الخارجي والمعجمى، ومن ثم ساد (الشك والاختلاف والإرجاء) ليكون ذلك كله علامة واضحة على مرحلة ما بعد الحداثة.

ولم يكن النص بعيدا عن هذه التحولات، التي لاحقت كثيرا من المقولات التي تنتمي له، والتي أخذت مكانة شبه مقدسة تبعا لبعدها الزمني والإبداعي، وفي مقدمتها مقولة (المعنى)، إذ لم يعد للمتلقي حقوقا قبله، كما لم يعد النص يتقبل شروطا ومواصفات (سابقة التجهيز)، فالنص صاحب الحق الشرعي في إنتاج مواصفاته، وتحديد شروطه، وتبعا لذلك أوغلت النصية في التحليق في الأفق المفرغة دلاليا، والسير في الطرق غير المعبدة، والتعامل مع غير المعقول أو المنطقي، يستوى في ذلك النص الشعرى والنثرى.

ولم يكن السرد بعيدا عن كل هذه التحولات المتسارعة، فقد اغتالت (الحداثة وما بعد الحداثة) كثيرا من خواصه الفارقة، إذ غاب (الخط الأفقي) الذى يحكم مسيرة السرد الحكائية، وغاب الربط بين الوقائع والأحداث والشخوص منطقيا وسببيا، ولم تعد النتائج مرتبطة بمقدمات تحتمها، أى أن النصية وقفت على مسافة التحدى من الموروث النقدى، وتبعا لذلك تعددت المسارات الأفقية والرأسية، وتعددت الحكايات في النص الواحد وتداخلت بعضها في بعض، وهو ما ملأ النص بالفراغات الزمنية والمكانية والحدثية.

ويجب الإشارة إلى أن هذه التحولات قادت الحداثة إلى (أزمة) مهدت لتردد مجموعة من المصطلحات التي تكاد تربط بين الحداثة وما بعد الحداثة، وهي المصطلحات التي حددها الباحث الأمريكي: (راؤول إيشلمان raoul efhelman) وترجمتها الباحثة (أماني أبو رحمة): الحداثة العائدة - الحداثة الزائفة - الحداثة الآلية - الحداثة المغايرة - الحداثة الرقمية - الحداثة الفائقة - الحداثة الأدائية - performatism) ويبدو أن المصطلح الأخير هو أقربها لمرحلة (بعد ما بعد الحداثة) (post-postmodernism).

(٣)

إن الملاحظ أن مرحلة الحداثة حرصت على إحداث نوع من التوازن مع الواقع العام، وبخاصة في زمن الانفلات الإنساني خلال الحربين العالميتين، وهو انفلات سيطرت عليه غيبوبة العقل والمنطق، وشاعت فيه العدوانية، وكانت ملامح هذا التوازن في استعادة الإبداع للانسجام الداخلي الذى يعمل على أن يستعيد الإنسان إنسانيته أولا، ومن ثم يستعيد العالم هذا الانسجام الإنساني ثانيا.

وعلى هذا التأسيس اتجه إبداع الحداثة إلى الإيغال فى الحقائق المعرفية الإنسانية، لتكون بديلا عن (العَرَض) الزائف الذى شوه الإنسان فى زمن الصراع التدميرى خلال الحربين العالميتين، وكان لكل فعل رد فعل، قد يكون إيجابيا، وقد يكون سلبيا، ويبدو أن السلبية فى هذا الاتجاه تمثلت فى تغلب الانشغال المعرفى على الذائقة الجمالية، أو لنقل إنها أزاحت النسق الجمالى إلى الهامش، ولعل هذا كان أحد دوافع إبداع ما بعد الحداثة إلى استعادة الجمالى وفق شروطه، لا وفق شروط سابقة التجهيز، دون أن ينفى ذلك الموقف المتحفظ للحداثة وما بعدها على (المعنى) على وجه العموم.

ويمكن القول إن هذا التحفظ على المعنى، ربط إبداع الحداثة وما بعدها (باللحظة الراهنة)، وتبع ذلك مقاربته (للمحاكاة) مرة أخرى، مع إشباعها بقدر وافر من السخرية، أى أنها أصبحت: (محاكاة ساخرة)، ومعها دخل الزمن سيولة غيبت ثلاثيته الخالدة: (الماضى - الحاضر - الآتى)، ثم تدخلت (التفكيكية) ساعية إلى طمس مجموع الثنائيات الوجودية التى اكتسبت قدرا من القداسة من عمقها الزمنى، مثل ثنائيات: (المحسوس والمعقول، والحضور والغياب، والدال والمدلول، والأدب والنقد، والذكورة والأنوثة)، وكان البديل الطارئ: (اللعب الحر).

معنى هذا أن الحداثة استهدفت استعادة النظام فى مواجهة النزعة التدميرية، ثم جاء ما بعد الحداثة محاولا تقويض هذا النظام، واستمر الجدل المعرفى والواقعى بين المرحلتين إلى بداية التسعينيات تقريبا، وكان هذا الجدل التبادلى ممهدا لمرحلة جديدة، هى مرحلة: (بعد ما بعد الحداثة)، وكان ظهورها فى الوعى الإنسانى نوعا من مقاربة الحسم لإنهاء التذبذب الذى سيطر على ثلاثة أزمنة: (ما قبل الحداثة - الحداثة - ما بعد الحداثة)، وهو ما يمكن إيجازه فى عناصر محددة: (الحداثة) معها النظام والتجديد المنضبط، (ما بعد الحداثة) (المحاكاة الساخرة) ثم: (بعد ما بعد الحداثة)، ومعها تعددت الإحالات والتعارضات والتداخلات النصية وارتباط المجاز بالتداول الحياتى واتساع الفضاءات النصية.

(٤)

إن الفواصل الزمنية التى ارتبطت بها: (الحداثة وما بعد الحداثة وبعد ما بعد الحداثة) تكاد تكون فواصل تقديرية، لا تخضع للحسم الرقمى، وما جد فى (بعد ما بعد الحداثة)

كان فـي زمن التسـعينيات من القـرن الماضى، ويمكن القول إن (الزمـن) فيها أصبح زمن السـرعة التى تكاد لا تدرك، إذ أصبحت السرعة تفوق قدرة الإبداع والنقد على الملاحقة، (فالثانية) أصبحت الوحدة الزمنية التى يقاس بها الوجود، بل إن الزمن دخل فيما يسمى (الفيمتو ثانية)، وهو ما أعجز الإنسان عن ملاحقة التحولات والمواقف والتقنيات والآلات، وكل ما استوعبه أصبح من ذاكرة الماضى، وأن عليه أن ينظر ما تأتى به (الثانية) القادمة، فهو فى حالة انتظار وترقب لا تتوقف.

فـى هذا الزمـن تداخلت الأعراف والتقاليـد، وأخذت الفروق النوعية والجنسـية فى الذوبان، ووصل هذا التداخل ذروته فى كسـر الحاجز بين ثنائـية (الإنسـان والحيوان)، ومن توابعه تكاثر الجماعات المطالبة بحقوق الحيوان على نحو شـبيه بالدعوة التى تتبناها جماعات الدفاع عن حقوق الإنسان، ومع كسر هذا الحاجز استعادت مقولات (دارون) عن (النشـوء والارتقاء) أهميتها واحترامها، ثم اجتمعت الدعوتان السابقتان فى مقولة واحدة، هى: الحفاظ على حقوق (الكائنات الحية).

ثم امتد ذوبان النوعية إلى ثنائية: (الإنسـان والآلة)، مفيدة من منجزات العلم الحديث فيما وصل إليه من إنتاج (الإنسـان الآلى) الذى امتلك قدرات تفوق قدرات الإنسـان الحى الجسـدية والعقلية، وهذه الثنائية، سـاعدت زمن (بعد ما بعد الحداثة) على الوصول إلى الثنائيـة الأخيرة – مؤقتا – لتذويبها، وهى ثنائيـة: (الطبيعى والصناعى)، إذ إن العلم بمنجزاته الخارقة وصل إلى تصنيع الأعضاء البشرية، وتصنيع الأنوثة والذكورة، و(الجمال المصنـع) و(الرشـاقة المصنعة) و(المطر الصناعـى) و(الزهور والجواهـر الصناعية) وتصنيع الجمادات والمزروعات، وتصنيع العقول الآلية الحاسبة والمفكرة بقدرتها التخزينية الهائلة.

ومع ظاهرة التصنيع تأثرت كثير من القضايا النظرية التى تتعلق بالخطاب النقدى مثل (نظرية الاتصال)، فهى – فى جوهرها – تعتمد ثلاث ركائز: مصدر الإنتاج – الرسالة – المتلقـى، صارفين النظر عـن (الموضوع والكود) فهما داخلان فى الركائز السـابقة، والذى أراه أن نظرية الاتصال قد تم تعديلها جوهريا من نظرية ثلاثية الركائز، إلى نظرية رباعية الركائـز: (مصدر إنتاج – رسـالة – متلق – جهاز كمبيوتر) وهـذا الأخير يمتلك قدرات تخزينية وإنتاجية هائلة، ويمتلك إمكانات فكرية وعملية تتيح له التدخل والمشـاركة عند الاستدعاء، بل إنه قد يمارس هذا التدخل دون استدعاء، أى أنه أصبح شريكا مركزيا فى

نظريـــة الاتصال، وهى مشـــاركة لها مخاطرها فى تهميش مصـــدر الإنتاج، وقد يدفعه هذا التهميش إلى نوع من الســلبية اعتمادا على أن جهاز الكمبيوتر يؤدى المهمة التى كان يقوم بها المبدع فى اســتكمال الناقص، واســتحضار الغائب، وتعديل المعوج، أى أن الجهاز قد احتــل مكان ومكانة المنتج، إذ إنه يقدم المعلومة المطلوبة وغير المطلوبة، ويقدم الاحتمالات الممكنة وغير الممكنة.

إن هذا المنجز العلمى فاق كل تصورات الخيال، وهو ما يذكرنا بمنجزات ســابقة كان لهــا تأثيرها الثقافــى قى المنتج الإبداعى وغير الإبداعى، وبخاصة فى الخطاب الســردى الــذى ضــم بعض الحوارات التى لا يحضر أطرافها فــى الخطاب، وإنما تحضر عن طريق (الهاتف)، ومعها ظهرت (الرسائل البرقية) و(البريد السريع) و(الفاكس)، وكان لكل ذلك تأثير فى زمنها يوازى تأثير (الفضاء الإلكترونى) و(النت)، مع الفارق بين هذه وتلك.

لقد اســتحوذت هذه الأجهزة على كثير من حقوق اللغة المنطوقة والمكتوبة، وأصبح من المألوف أن يجمع الخطاب الســردى بين شخوص متباينة زمانا ومكانا، وشخوص ربما لم تتقابل أبدا، ولم يكن بينها علاقة ما، وبرغم ذلك تتحاور وتتبادل الرأى والفكر. بل تتبادل التأثير والتأثر دون مواجهة مباشرة.

(٥)

ومــن المهم أن نشــير إلى أن ذوبان النوعية فى مرحلة (بعد مــا بعد الحداثة) وصل إلى ما يســمــى (الحداثة الرقمية)، وقد ســبق الإشــارة إلى هذا المصطلح، وتأتى أهمية الإشارة إليه من تأثيره البالغ فى النصية الأدبية، لأنه عدل فيها على نحو غير مســبوق، وهنا لا بــد أن نســترجع بعض مقولات مرحلة (ما بعد الحداثة) وبخاصــة مقولة: (النص المفتوح والنص المغلق)، ويهمنا هنا أن نستعيد مقولة (النص المفتوح)، إذ كان المقصود منه: انفتاح النص على تعدد النواتج الدلالية، ثم خضوع هذه النواتج للاحتمال والشك والتأجيل، وهو مــا يغاير مفهوم الانفـتاح مع (الحداثة الرقميــة)، لأن الانفتاح فيه يعنى (تعدد المؤلف)، و(تعدد مســتويات النص)، فعلى (شــبكة الاتصال العالمية) (الإنترنت)، يقدم المؤلف نصه للقراء، ســواء أكان النص شــعرا أم نثرا، وهنا يتتابع القراء على هذا النص بالتعليق تارة، والإضافــة تارة أخرى، وكل إضافة تنتمى إلى صاحبها بوصفها بصمة تعبيرية وثقافية له، وقد تتوافق مع النص الأول. وقد تتنافر معه، أو تكون فى حالة بين التوافق والتنافر.

معنى هذا أن الحداثة الرقمية ألغت على نحو ما (الإبداع الفردى)، واستحدثت بديله فى: (الإبداع الجماعى)، وغياب الفردية، وسيطرة الجماعية يقود الأدبية - تلقائيا - إلى غياب البصمة التعبيرية، وإلى تعدد مستويات النص، سواء كان التعدد على المستوى الصياغى، أم الفكرى والثقافى، وفى هذا وذاك يمكن أن تغيب الجمالية البلاغية، وهو ما يهدد النصية بالتخريب لحساب الذين تدخلوا فى إنتاج النص رغما عنه، ورغما عن مبدعه الأول.

ويبدو أن (النصية الرقمية) قد أتاحت للمبدع سياقا (للانتشار السريع)، ودخول هذا السياق - فيما سبق - كان يحتاج إلى سنوات طوال، وتراكم إبداعى مستمر، وهو ما يمكن أن يتيح لأنصاف الموهوبين، أو فاقدى الموهبة أن يدخلوا سياق الانتشار الذى أسميه (الانتشار الكاذب) وبالمثل يمكن أن يتيح هذا المنجز العلمى لفاقدى المعرفة النقدية وغير المؤهلين أن يمارسوا عملا نقديا، هو أشبه (بالغش الصناعى)، وقد ساعد على كل هذه السلبيات أن معظم المتعاملين مع هذه التكنولوجيا هم من أجيال الشباب وطلبة المراحل التعليمية المختلفة الذين لم تستحكم ملكاتهم ومواهبهم الأدبية والنقدية.

إن هذه الإطلالة الموجزة على المراحل الثلاثة: (الحداثة - ما بعد الحداثة - بعد ما بعد الحداثة) يمكن أن تقفنا على موقف ثقافى معرفى تبنته كل مرحلة على نحو نسبى، وعلى نحو ظاهر حينا، ومضمر حينا آخر، واقصد هنا موقف هذه المراحل من (التراث) وكل من عايش زمن (الحداثة)، وتابع مقولات روادها، يدرك أن مقولها الحضارى كان (القطيعة مع التراث)، وأن (الحداثة انقطاع) أو (انفصال) أو (ابتعاد) وترددت كثيرا على ألسنة الحداثيين هذه المقولات.

ثم جاءت مرحلة (ما بعد الحداثة) لتكون أكثر إيغالا فى هذا الموقف الثقافى، إذ أقامت فلسفتها الحداثية على (هدم التراث) أو الخلاص منه تماما وكأنه المبنى الخرب الذى يحتاج الإزالة الفورية.

وكان لكل مرحلة من هاتين المرحلتين وجهة نظرها، ومنطقها، وحججها، ثم كانت المفاجأة فى مرحلة (بعد ما بعد الحداثة) التى أهملت المقولتين السابقتين، مؤثرة مقولة: (الانعكاس) التى تربط مظاهر التقدم الحضارى الراهن بالجذور الأولى، أى أن المرحلة استردت للتراث حقه فى أن يكون شريكا فى لحظة الحاضر دون قطيعة، ودون هدم،

لا بوصفه دخيلا غريبا، وإنما بوصفه شريكا ممهدا، وربما يتوافق هذا مع المقولات التراثية: (لا جديد لمن لا قديم له) و(كل قديم كان جديدا فى زمنه) و(لا أبناء دون آباء)، وهو ما يمكن أن يساعد فى أن تستعيد الجمالية والبلاغية بكل بعدهما التراثى والحداثى مكانتهما الأدبية مرة أخرى.

ولعل كل ذلك يفسر لنا بعض التحولات الإبداعية الأخيرة، إذ مع استعادة الاحترام للتراث، استعادت بعض التقنيات التى هجرها الإبداع احترامها مرة أخرى، إذ أخذت النصية تحاصر الغموض، وتحويله إلى طبيعة شفافة، واتجهت إلى (المجاز الحياتى)، واستعاد النسق السردى طبيعته المحفوظة في التسلسل والترابط. وحجّم الفجوات الزمنية والمكانية. ولاءم بين الشخوص ووظائفها السردية، ثم لاءم بينها وبين مجمل الوقائع، مع اختصار تقنيات (علم السرد) حفاظا على النصية من تكاثرها المدمر، وهي تقنيات جاوزت خمسين تقنية لاحقت الزمان والمكان والشخوص واللغة على نحو تفتيتى لا يقبله منطق الإبداع، ولا تقبله الذائقة الفنية الجمالية.

(٦)

إن متابعة التحولات الثقافية يتيح لنا أن نعتبر (الفضاء الإلكترونى) نوعا من هذه التحولات فيما يختص الأدب والنقد، بل يمكن القول إنه تحول ذو خصوصية مفارقة لما سبقها من تحولات، ذلك أنه شطر الأدب ونقده شطرين بينهما بعض التوافق. وبينهما كثير من التخالف، الشطر الأول هو: (الإبداع المطبوع)، والآخر (الإبداع غير المطبوع)، واللافت أن الأجيال الجديدة من شباب المبدعين أسرعوا إلى (غير المطبوع) لأن (الصفحات الإلكترونية أو الفضائية) ذات اتساع هائل، وتسمح بحرية غير محدودة، بينما الإبداع المطبوع يخضع لقيود متعددة، بعضها يأتى من السلطة، وبعضها من الثقافة، وبعضها من المجتمع، ولعل هذا يكون مبررا لخضوع الإبداع الإلكترونى لمصطلح طارئ، هو: (الأدب الرقمى)، ذلك أن الأرقام بلا نهاية، واستخدامها لا يخضع لأى قيود سلطوية أو ثقافية أو عرفية، ويتبادل هذا المصطلح وظيفته مع بعض المصطلحات الأخرى، مثل: (الأدب الإلكترونى) و(الأدب التفاعلى) و(الأدب الافتراضى) و(أدب الشات) وأقترح مصطلحا إضافيا هو: (الأدب الفضائى).

وواضح أن لكل مصطلح مرجعيته المعرفية والواقعية، وبخاصة مصطلح (الأدب التفاعلى) إذ إنه يعتمد طبيعة العلاقة بين أطراف الإبداع، حيث إنها علاقة تتمتع بكثير من الحرية

فى التدخل الأحادى أو الجماعى، المفرد أو المتكرر، إذ ما أن يســتقبل المتلقى النص حتى يدخل معه فى حوار خلال تفاعله به، سواء كان هذا الحوار مجرد تعليق موجز أم مطولا، وســواء كان لمرة واحدة أم متكرر، وســواء كان بالمدح أم القدح، ولا يمكن اعتبار كل تدخل ظاهرة إيجابية تفاعلية، إذ فى بعض الأحيان يكون التفاعل بالسلب لا الإيجاب، وبخاصة عندما يتحول التدخل إلى نوع من السخرية والاستهزاء.

أمــا مصطلح (النص الافتراضى)، فمهمته المرجعية الصحيحة (وعى المتلقى) الذى يتيح لــه إعمال المخيلة فيما يتلقاه، بحيث ينطبق ما يقرأه على ما تخيله، أو ما تخيله على ما يقــرأه، لكن هذا وذاك، أى الحوار الإيجابى والســلبى، والحوار التخيلى، يحول المتلقى إلى شــريك فى الإبداع على درجة التســاوى مع المبدع الأول، لكن يلاحظ أن كثيرا من هذه الشراكة غير محايدة، إذ يغلب عليها تدخل عنصر المجاملة بالإيغال فى المديح، أو عنصر العــداء بالإيغــال فى الهجاء، والحق أن هذا وذاك لم يكن لــه ما يوثقه من طبيعة النص، فكثــيرا مــا أقرأ مديحا لنص فاقد للنصيــة، وأقرأ هجاء لنص تكتمل فيــه عناصر النصية الجيدة، ذلك أن معظم المشاركين هم من أصدقاء المبدع، أو من رافضيه سلفا، وهؤلاء وأولئك لا يمتلكون الخبرة الأدبية والنقدية.

ويجب الإشــارة إلى أن الفضاء الإلكترونى لم يســتمر على صورته العامة، بل تحول إلى مجموعة من المواقع التى ينشئها المبدع، أو المبدعون، أو المؤسسات، ثم أخذت المواقع فى التخصص، فهناك مواقع للشــعر، ومواقع للرواية وأخرى للقصة إلى آخر هذه المواقع التى تملأ الفضاء الإلكترونى، ولم تحصر المواقع مهمتها فى نشر الإبداع، بل زاوجت بينه وبين النقد حينا والدراســات المطولة حينا آخر، وهنا تأتى بعض المحاذير، إذ يُقدم على النقد من لا دراية له بالنقد وأصوله، أى من غير (أهل الاختصاص) وهؤلاء من حقهم إبداء الرأى فيما يطالعون ويشــاهدون، لكنهم تجاوزوا إبداء الرأى إلى إصدار الحكم، وهو حق خالص لا يصدره إلا (أهل الاختصاص) أو (أهل الصنعة) بالمفهوم التراثى.

ونعــود مــرة أخرى إلى المفارقة بــين النص المطبوع وغير المطبــوع، إذ إن المتعاملين مع الفضاء الإلكترونى سعوا إلى إكساب نصهم بعض الخصوصية التى تميزه عن النص المطبوع، ذلك أنهم يقدمون النص مكتوبا ومنطوقا بلسان مبدعه فى الآن نفسه، كما يقدمونه مصحوبا باللوحات والرسوم البيانية الشارحة والمؤولة والموازية، وكل هذا مع تميز النص الإلكترونى بسرعة الانتشار وسعته، وإتاحة مساحة موازية للتعليق والحوار والنقد.

وما أحب أن أضيفه فى هذه الدراسة الموجزة عن (النص الرقمى أو الفضائى)، أنه لا يمكن فصله تماما عن المسيرة التطورية الثقافية للإبداع والنقد على وجه العموم، إذ إن هذه المسيرة ظلت محافظة على موازاتها للواقع الثقافى والحضارى، سواء أكان ذلك بالجهد الفردى أم الجماعى، والأخير – أى الجماعى – كان صاحب السيادة فى هذه المسيرة من خلال (الأحلاف) والجماعات الإبداعية التى جاهدت لنشر مذهبها الفنى زمنيا ومكانيا، فمنذ الزمن الجاهلى ظهرت (مدرسة الحوليات) أو (مدرسة (التنقيح) بزعامة (زهير بن أبى سلمى)، ثم ظهر حلف (العذريين) بزعامة جماعية، فى العصر الأموى، وفى العصر العباسى ظهر (حلف الشعراء المحدثين) بريادة (بشار بن برد) ثم ظهر حلف (الأندلسيين) بإبداعهم الطارئ فى (الموشحات)، إلى أن جاء العصر الحديث، وظهرت (مدرسة الإحياء) بريادة (البارودى)، وفى الزمن الرومانسى جاءت جماعة (أبوللو) بزعامة (أبو شادى) و(مدرسة الديوان) بزعامة العقاد، و(مدرسة المهجر) بقسميها: (الرابطة القلمية) بزعامة (جبران) و(العصبة الأندلسية) بزعامة (ميخائيل نعيمة)، ثم جاءت (مرحلة التفعيلة) بزعامة (نازك الملائكة) على الأرجح، ثم وصلت المسيرة إلى زمن (قصيدة النثر) بأحلافها المتعددة: (جماعة شعر) فى لبنان، و(إضاءة) و(أصوات) فى مصر، والمسيرة تتحرك الآن داخل الفضاء الإلكترونى بزعامة (الثورة العلمية) الهائلة.

(٧)

إن هذه المقدمات النظرية تحتاج إلى توثيق تطبيقى، يطل على هذا الفضاء الإلكترونى لمتابعة بعض منجزاته النصية وتوابعها (التعليقية)، مع ملاحظة ما سبق أن ذكرناه عن (التخصص) فى المواقع الذى يقدم الشعر حينا والنثر حينا آخر، ومع الشعر نتابع موقع (قناديل الفكر والأدب)، وسوف نتغاضى عن الأسماء، سواء أسماء أصحاب النصوص، أم أسماء المتداخلين بالتعليق.

والنص الشعرى الأول ينتمى إلى (شعر التفعيلة) بعنوان: (من أول السطر) ويضم ستة وستين سطرا غزليا، ويكاد يكون امتدادا لنسق الغزل العفيف فى العصر الأموى، إذ يقوم النص على إعلاء المحبوبة ليسكنها مع الكواكب والنجوم، ومن ثم تتابعت عليها صفات النور والإضاءة الجوهرية، لكن هذا الانتماء التراثى لم يكن حائلا أمام ذوبان النص فى شعرية (نزار قبانى)، يقول النص بداية:

دعيني أحبك من أول السطر
أمح السطور التى قد كتبنا بدمع العيون
هو العمر منسربا من أصابعنا
للغروب

وقد توالى على القصيدة ثلاثة عشـر تعليقا، يبدو أن أصحابها ممن ينتمون للشاعر على نحو من الأنحاء، حتى إن بعضهم كان يخاطبه بكنيته لا باسمه، ومعظم التعليقات كانت تنتهـى بعبـارات المجاملة والتحية والاحـترام، مع المبالغة الواضحة فى وصف الشـاعر (بالرائع المحلق فى سماء الشـعر، والشمس المشـرقة، والقدير والعميد والسامق والجميل، وتصل المبالغة أقصاها عندما يصفه أحد المعلقين بأنه: (سيد الجمال والإبداع والتألق).

ثم تنتقل التعليقات من مدح الشـاعر إلى مدح الشـعر على نفس الوتيرة فى المبالغة التى تصل درجة النفاق، ويمكن تلخيص هذه المدائح فى الآتى:

١ - قصيدة نادرة شعريا.
٢ - أجمل قصيدة.
٣ - قصيدة رقراقة سلسة تدخل القلب مباشرة.
٤ - لها قدرة الوصول المباشر إلى المتلقى.
٥ - قصيدة الألق والسحر.
٦ - تعليق ساذج أشبه بشعر الأطفال يقول فيه صاحبه:

بخيط الجمال نظمت الجمال
فصار الجمال جمال الجمال

٧ - قصيدة السحر الحلال المقدس.
٨ - تعليق شعرى آخر أشبه بالهزل:

يقولون إن الحبيبة درب
وأن السياسة فن ملولب
وأن المحب إذا قال شيئا
سيكشف عنه الكلام المهرب

٩ - قصيدة من زهر التاريخ.

١٠ - قصيدة من الشعر المصفى، والخمر المعتق، وحروف من صفاء الروح وألق الصبح وآيات الجمال وسحر النفوس.
١١ - قصيدة بديعة وسامية، جمعت جماليات الشعر.
١٢ - لله در حروفها.
١٣ - التعليق الأخير حاول أن يدخل إلى دروب النقد والتحليل فاستخرج بعض الصور البلاغية من القصيدة.

ومن الملاحظ أن التعليقات - في مجملها - تنحاز للشاعر وقصيدته دون كشف أسباب هذا الانحياز، مع غلبة (أفعل التفضيل): (أجمل - أشمل)، وهناك تعليقات حاولت أن تتجمل ببعض الإجراءات النقدية، لكنها إجراءات لا تنتمي - حقيقة - إلى الخطاب النقدى، لأن صاحبها لا يمتلك الخبرة النقدية الجمالية، وكل جهد المعلق: تلخيص مضمون النص، أى أنه يحول الشعر إلى نثر، وقد يدخل التعليق فى سياق الإجراءات السلبية فى النص، فيقول: إن بالنص اضطرابا، لكنه لا يوضح ظواهر هذا الاضطراب أو أسبابه، بل يبدو أنه كان يقصد بهذا القول مدح القصيدة، بدليل قوله: إن الوزن كان متجاوبا مع هذا الاضطراب، لكنه لم يوضح كيف كان هذا التوافق، وأتى تعليق آخر يكيل المديح للشاعر والقصيدة برغم عدم استيعاب صاحبه لها دلاليا، حتى إنه يشرح قول الشاعر: (العمر منسرب) بـ(تسربل العمر)، أى إن (تسرّب) هى (تسربل) فى المعنى، والفرق بينهما واضح لمن عنده أقل دراية باللغة.

أما التعليقات التى حاولت الدخول إلى المجال البلاغى فى قراءة النص، فإنها استخلصت بعض الأبنية البلاغية مثل: (التشبيه والكناية)، وواضح أن أصحاب مثل هذه التعليقات يعرفون من البلاغة مصطلحاتها، لكنهم لا دراية لهم بمفهوم المصطلح نظريا وتطبيقيا، وفى رأيى أن هذه أخطر التعليقات لأنها توهم القارئ بامتلاك أصحابها لقدرات نقدية، وهم لا يمتلكون منها شيئا.

(٨)

(النموذج الثانى من موقع: المحلاج):

والنموذج يقدم قصيدة تفعيلية لشاعرة مغربية بعنوان: (فى استنبول)، تقول فيها:

فى استنبول

تدور السماوات تحت راحات الدراويش

والقصيدة جيدة على المستوى العام برغم بعض الكسور العروضية، لكن جودتها لم تجذب لها التعليقات التى تقارب النموذج السابق، فلم يلحقها إلا ثلاثة تعليقات، تكاد تشابه التعليقات السابقة فى أسلوب المجاملة والمبالغة فى المدح، وواضح أن أصحاب التعليقات من معارف وأصدقاء الشاعرة، وتنحصر التعليقات فى إضفاء بعض الصفات العامة على القصيدة:

١ – قصيدة مسافرة عبر التاريخ والأحلام الجميلة.

٢ – تحمل رائحة المكان، وتغترف من بحر الوزن (ما معنى الجملة الأخيرة؟).

٣ – فاتنة البوح، ما معنى هذا؟.

وإذا كانت التعليقات التى لاحقت النص أشبه بالهذيان بين الأصدقاء، فإن التعليقات التى لاحقت الشاعرة تسير فى هذا المسار فى المدح والمبالغة غير المبررة:

١ – سيدة الحرف.

٢ – مرهفة.

٣ – قديرة الحرف.

النموذج الثالث من موقع (المحلاج) أيضا.

وهو (قصيدة نثر) لشاعرة فلسطينية بعنوان: (اذكرنى كلما التحفت الريح وشاحا)، تقول فيها:

اذكرنى كلما زارك صقيع الأوطان

ويلاحق القصيدة ثلاثة تعليقات كالقصيدة السابقة، وكلها للمدح المجامل:

١ – قصيدة رائعة ورقيقة الإحساس.

٢ – نفس التعليق مع مغايرة طفيفة فى ترتيب الكلمات.

٣ – جميلة وراقية.

النموذج الرابع من موقع: (قناديل الفكر والأدب)

وهذا النموذج يضم نصا من ثلاثة أسطر به إحدى عشرة كلمة، تقول فيها صاحبة النص:

ربهم الأعمى
صلبوا الحلم وقطّعوا أطرافه من خلاف
لأنه سب ربهم الأعمى

واضح أن السطر الأول يمثل عنوان النص، لكنه عنوان يُدخل المتلقى فى متاهة لأن الضمير فى (ربهم) بلا مرجع يحدده، وتتسع المتاهة مع قولها: (صلبوا – قطعوا) ثم (ربهم) مرة أخرى فالضمائر كلها فاقدة للمرجع.

وقد لاحقت هذه الأسطر خمسة تعليقات صعدت بها إلى القمة الإبداعية، ووصفتها بأنها شيء غير مسبوق فى فن القول، دون أن يتنبه أى تعليق إلى أن جملة الأسطر اقتباس من قوله تعالى على لسان فرعون للسحرة عندما سجدوا لإله موسى: ﴿ لَأُقَطِّعَنَّ أَيْدِيَكُمْ وَأَرْجُلَكُم مِّنْ خِلَافٍ ثُمَّ لَأُصَلِّبَنَّكُمْ أَجْمَعِينَ ﴾ (الأعراف ١٢٤).

١ – ونخلص من هذه التعليقات إلى أن النص ينتمى إلى مصطلح (الومضة)، وليس المقصود بالومضة: (ظهور البرق خفيفا)، وإنما المقصود بها: (الرمز الخفى، والإشارة المبهمة).

٢ – هذه الومضة إبداع بعيد الرؤية.

٣ – نص واقعى.

٤ – ومضة جميلة.

٥ – بعض التعليقات لم تنحصر فى إبداء الرأى، أو تفسير الومضة جماليا، وإنما يمكن اعتبارها نوعا من استكمال النص استكمالا دلاليا:

أ – إن إعدام الحلم كان لأنه يتعارض مع أهدافهم ومخططاتهم.

ب – الأحلام العربية كوابيس فى نهار الحرية.

ج – يأتى تعليق استكمالى يضم تسعة أسطر نسّقها صاحبها على نسق الكتابة الشعرية التفعيلية:

كم من تماثيل نصبوها فى الشوارع والأسواق
وادعوا أنها تمتلك القدرة على فتح السماء..
اعترض الحلم.. رافضا عبادة التماثيل الصماء.. العمياء
فالحلم لم يخلق إلا للثورة والتغيير

......

غدا يكسرونه... وينصبوا تمثالا سواه

والسطر الأخير يكشف جهل المعلق بالنحو حيث نصب الفعل: (ينصّبوا) مع أنه

معطوف على فعل مرفوع (يكسرونه)، ثم يجمع إلى الجهل بالنحو، الجهل ببناء الجملة صحيحة، إذ يقول في نهاية تعليقه: (فكرة عميقة قاسم ومبدعة) حيث فصل بين المتعاطفين دون مسوغ، وصواب التركيب: (فكرة عميقة ومبدعة - قاسم).

تنتمي هذه النماذج الأربعة إلى جنس الشعر التفعيلي، وقصيدة النثر، وشعر الومضة، وشعريتها لا تضيف إضافة حقيقية إلى الخطاب الشعرى العربى صاحب التاريخ المغرق في المضي الزمني، وإنما هي - في مجملها - محاولات بدائية لبعض من يمتلكون الموهبة، لكنهم لم يساندوها بالمعرفة والقراءة والدراسة، وبعض من درسوا لكنهم فاقدون للموهبة والإلهام الشعرى، فأقدموا على القول وهم ليسوا من أهله.

(٩)

ننتقل بالنماذج من الخطاب الشعرى إلى الخطاب السردى لنتابع مقدماته التطبيقية، وملاحقاته التعليقية من موقع: (قناديل القصة والرواية والمسرحية)، أى أن الموقع معنى بالسرد عموما، لكنه السرد الموجز الذى يمكن أن ينطبق عليه مفهوم (الومضة) الذى تابعناه في النماذج الشعرية، أى أن الأدب الفضائي يوسع دائرة (الومضة) لتشمل الشعر والنثر على السواء، والحق أن الأدب الورقى كان له مغامراته فى هذا السياق الإبداعى الطارئ.

وتكاد تكون (الومضة) بنية تراثية لها امتدادها فى زمن الحداثة وتقنياتها الآلية، يمكن أن نتابع ذلك فى بنيتين ثقافيتين تعتمدان الإيجاز السردى بما يقربهما من مصطلح (الومضة)، البنية الأولى هي بنية (المثَل) الذى يأتى اختزالا لحدث أو واقعة حكائية، قد تكون حقيقية، وقد تكون متخيلة، ويطلق على الواقعة الأولى للحكاية: (مورد المثل)، ويطلق على الحالة الثانية المشابهة للأولى: (مضرب المثل)، أى أن المثل يستحضر فى فضائه النصى حكاية قصيرة ويتم استخراج مضمونها وهدفها فى جملة موجزة.

والمنهجية تقتضى أن نذكر بعض هذه الأمثال وخلفيتها السردية لتتكشف البنية المرجعية لمصطلح (الومضة) الحداثي:

من الأمثال العربية الشهيرة: (رجع بخُفَّى حنين) هذا المثل تلخيص لحكاية سردية تقول: إن إسكافيا (صانع أحذية) يقال له: (حنين) مر عليه أعرابى يساومه فى شراء خف له، واختلف الطرفان مما اغضب حنين، وأراد أن يكيد للأعرابى، فأخذ الخف وألقى بفردة واحدة منه فى طريق الأعرابى، وألقى الأخرى على مسافة أبعد فى نفس الطريق،

واختبأ بين الفردتين بحيث لا يراه الأعرابى، فلما مر الأعرابى على الفردة الأولى قال: هذه شبيهة بخف حنين، لو كان معى الفردة الأخرى لأخذتها، ومضى، فلما وصل إلى الفردة الثانية ندم على أنه لم يأخذ الأولى، فربط ناقته بما عليها من متاع، وعاد ليبحث عن الأولى، فخرج حنين من مخبئه وأخذ الناقة وما عليها، فلما عاد الأعرابى إلى قومه سألوه: ماذا آتيت به من سفرك؟ فقال: خفى حنين.

والقصة على بساطتها تضم بعضا من مكونات السرد القصصى، ففيها شخصيتان، وحدث مشترك بينهما، ثم عقدة السرد فى كيد الإسكافى للأعرابى، وهذه المكونات السردية أنتجت هذا المثل الموجز، ومن يسمعه دون أن يستحضر هذه الخلفية السردية لن يستطيع الوصول إلى الهدف المضمر فيه وهو: (العودة الخائبة).

وإذا كانت البطولة فى القصة السابقة للشخوص البشرية، فإن البطولة فى الأمثال قد تجمع بين الشخوص البشرية والحيوانية، وهو ما نلحظه فى المثل الشهير أيضا: (على أهلها جنت براقش)، وبراقش اسم كلبة لقوم كانوا هاربين من أعدائهم، وبينما يسيرون ليلا نبحت هذه الكلبة، وكان الأعداء قريبين يفتشون عنهم، فلما سمعوا نباح الكلبة اهتدوا إلى مكانهم وقتلوهم.

أما البنية التراثية الأخرى التى تمثل خلفية ثقافية (للسرد الومضى) فهى بنية (التوقيعات) إذ إنها تماثل الومضة فى الإيجاز أولا، والتعبير عن قصة أو واقعة قصيرة ثانيا، لكنها تفارق الومضة فى بنائها الصياغى، لأن التوقيعات مع إيجازها الشديد تعتمد فى بنائها على الصياغية البلاغية الجمالية، وللتوقيعات ما للمثل من الخلفية الحدثية التى تقترب من خلفية المثل، لكن المغايرة بينهما أن التوقيعات ترتبط باللحظة الحاضرة، لا اللحظة الماضية كالمثل.

ومن المناسب أن نقدم المفهوم الاصطلاحى للتوقيعات: فهى كلام موجز بليغ، يعلق به صاحب السلطة على ما يقدم له من طلبات أو شكاوى، أى أنها تمتلك خلفية ثقافية بتوجّه سياسى أو اجتماعى أو اقتصادى أو أدبى، ومن المنهجية تقديم بعض نماذج التوقيعات كما قدمنا نموذجين للمثل، من ذلك توقيع (أبو جعفر المنصور) الخليفة العباسى على كتاب لحاكم خراسان: «شكوت فأشكيناك، وعتبت فأعتبناك، ثم خرجت على العامة، فتأهب لمفارقة السلامة»

ومن ذلك توقيع (هارون الرشيد) على رسالة لوالى خراسان: «داو جرحك لا يتسع»، وتوقيع (المأمون) على قصة لمظلوم: «ليس بين الحق والباطل قرابة»، وتوقيع (جعفر بن يحيى) على شكوى من أحد عماله: «قد كثر شاكوك وقل شاكروك، فإما اعتدلت وإما اعتزلت».

ومن اللافت أن هذه الومضة التى لاحظنا مرجعيتها الثقافية فى المثل والتوقيعات لها نظير فى ظواهر تقنيات الحداثة هى: (البرقيات) أو: (التلغرافات)، فهى قول شديد الإيجاز يعبر عن حالة أو موقف أو مسالة عاجلة، مثل التعزية، أو التهنئة فى المناسبات الخاصة أو العامة، مع دقة المفردات فى التعبير عن الهدف مباشرة، وتجنب المحسنات الصياغية والمجاز على النحو الذى جاءت عليه التوقيعات.

(١٠)

الومضة الأولى من (قناديل القصة)

هذه الومضة لإحدى الكاتبات التى اختارت لومضتها عنوانا بلاغيا دالا: (اليد الآثمة)، وبلاغية العنوان جاءت من إيجازه البالغ فى الدلالة وفى البناء الصياغى، فدال (اليد) يأتى إيجازه من (مجازه) عن الإنسان بكل سلوكياته وأخلاقياته المرفوضة، ثم يتبع العنوان البناء السردى الومضى:

«عمل مجرما، حاميا، ومحاميا، قاضيا، وحاكما، نفّذ الحكم بإعدام المجنى عليهم» وتتحقق سردية الجملة من اعتمادها (ضمير الغياب) (هو)، ثم حضور الحدث العملى: (عمل)، ومتابعة مواصفات المحكى عنه، وفى مقابل الشخصية المحكى عنها، تأتى الشخصية الجماعية فى الضمير (عليهم)، وحدد السرد للشخصية الجانية خمس وظائف: (مجرم – حام – محام – قاض – حاكم)، وهى وظائف تأتى على التداعى الصوتى والدلالى: (حامى. محام) (محامى. قاض) إلى آخر هذه التداعيات التى لم يلتفت لها أحد من المعلقين.

١ – ويأتى التعليق الأول وكأنه استكمال للومضة، إذ تقول المعلقة منظمة كلماتها على نحو شعرى:

لكل ظالم نهاية
وستبقى يده ملطخة بدم الأبرياء

وبرغم أن التعليق كان استكمالا، لكنه أضمر فى باطنه نوعا من المواساة للكاتبة، ثم يتجه التعليق إلى ظاهرة المجاملة بالمدح المفرط، حتى إنه وصف الكاتبة (بأميرة الحضور) وإن كان التعليق بلا معنى مدرك، ويبدو أن التعليق لم يكتشف النوعية السردية، ومن ثم وصف الكاتبة بالشاعرة.

٢ - يسير التعليق الثانى فى مسار الأول، إذ يقول: «يد آثمة تستحق القطع».

٣ - يصف السطر بالومضة الإبداعية.

٤ - الرابع يتخذ من الومضة مقدمة يكون التعليق نتيجة لها، إذ يقول: «لكل ظالم نهاية، فالله هو القادر العادل لا يقبل الظلم»، ثم ينتهى التعليق بالمجاملة المألوفة فى وصف الومضة بالرائعة، والدعاء لصاحبتها بالخير.

والملاحظ أن التعليقات أخذت فى مسار إضافى يعتمد (صيغة الحوار) الذى يكون بين الأصدقاء مشحونا بالمجاملة بعيدا عن النقد التحليلى الكاشف لطبيعته الأدبية، ثم إشباع المجاملة بطابع سياسى، وهو ما يتنافى مع طبيعة الموقع فى توجهه الفنى إلى القصة والرواية والمسرح، ويتجلى الحوار فى ردود صاحبة الومضة على المعلقين بما يناظر تعليقاتهم من المدح والثناء، واللافت أن الكاتبة فى حوارها مع المعلقين والمعلقات غاب عنها الصواب اللغوى عندما شكرت إحدى المعلقات على (تواجدها) الدائم على صفحتها، و(التواجد) ليس الوجود، وإنما هو: (إظهار الفرح أو الحزن أو الحب)، كما يبدو أن بين المتحاورين فهم مشترك، بدليل أن أحد المعلقين قال: (اليد الآثمة تستحق القطع) فأجابته فى حسم: (لقد قطعت و الحمد لله).

ويبدو أن التعليقات استعادت بنية تراثية أشرنا إليها من قبل، على بنية (التوقيعات):

١- يقول التوقيع الأول: «لا حول ولا قوة إلا بالله إذا كان الخصم هو القاضى» وتكاد التوقيعة تستلهم بيت المتنبى:

يا أعدل الناس إلا فى معاملتى   فيك الخصام وأنت الخصم والحكم

والتعليق والبيت الشعرى يقومان على المفارقة التى تجعل (من الخصم قاضيا)، أى امتلاك السلطة القضائية والتنفيذية معا.

٢ - التوقيعة الثانية تقول: «أصبح حاميها حراميها».

٣ - الثالثة تقول: «ليعمل كيفما يشاء، ويفعل ما يشاء، فأمر الله غالب»

ومع التوقيعات تنهال كلمات الثناء للومضة وصاحبتها، فالومضة: (من الأدب الراقى) ومن (التعبير الكثيف) و(مصيبة للحق) و(سهم فى الصميم)، أى أنها عبارات مدحية بعيدة كل البعد عن القراءة التحليلية الواعية.

(١١)

والحق أنى أفضّل (الأدب الفضائى) على (الأدب الرقمى)، وســواء قلنا بهذا أو ذاك، فــإن هذه النوعيــة الطارئة تقود الإبداع إلى مرحلة إضافية، غــير منقطعة الصلة تماما عما ســبقها من مراحل، ذلك أن (الإبداع الورقى) ســبق أن دخل مرحلة (ذوبان النوعية) أو ما يطلــق عليه: (تداخل النوعية) وفيها تتراســل الأجناس الأدبيــة المختلفة، إذ نجد النثر يكتسب بعض خواص الشعرية، والشعر يكتسب بعض خواص النثر، فبينهما علاقة جدلية تقوم على الأخذ والعطاء، لكن الذى أراه أن النصوص الفضائية قد تجاوزت مرحلة الذوبان والتداخل إلى مرحلة (التوحّد)، فالســارد يكتب ســردا ويسميه شعرا، الشاعر يكتب شعرا ويسميه سردا، وإن كنت لا أقطع بدراية كل منهما بما يقول، أى أن النصية أخذت تفقد انتماءها النوعى عن عمد أو بغير عمد.

وقد تابعت أحد المواقع عنوانه: (جفنات من جمر) لأحد الكتاب المغاربة، وقد خصصه للقصــة القصيرة، وســوف نقرا هنا إحدى هــذه القصص التى تكاد تكــون أجزاء منفصلة ومتكاملــة على صعيد واحد، ولكل جزء فواصلــه الكتابية، وفواصله من الصور المصاحبة، والقصة التى نقرأها تتصدرها لوحة لشــخص ينفخ من فمه شــعلة نار صاعدة إلى الأعالى، يقول فيما أسماه قصة:

«كان ذلك قبل يوم الفتح اللهيبى، وقفت تتملى الشــعلة التى كانت وســط الحشــود، خلية أصوات تقشعر فيك وفيهم، ترتل، ترتلون كلمة البدء، حناجركم تسوط نارا، تتدفق تحرق السجون وسلاسل قابيل.

أتملاك، يدى فى يدك نمشــى، يتراقص فى أعيننا سنا فجرنا العذرى، يدى فى يدك نمشى فوق جبل من نار، نمشى».

وسوف أتجنب الحديث عن المضمون الذى تحتويه الأسطر، إذ يكاد ينطبق عليه المقول التراثى: (المعنى فى بطن الشاعر) وأتجه نحو البنية الصياغية التى أطلق عليها صاحبها: (قصــة قصــيرة)، وهو ما يطرح ســؤالا فوريا: هل هذا النص ينتمى إلى القصة أم الشــعر؟

وليس من المتاح الآن التعرض للخواص الفارقة بين الشعر والسرد، لكن الملاحظ سيطرة المجاز على الفقرة بداية ونهاية، وهى أول مؤشرات الشعرية المفارقة للسردية، فلا وجود فى الواقع المعيش (ليوم الفتح اللهيبى)، وليس هناك (خلايا صوتية)، ثم إن (الأصوات لاتقشعر) و(ترتل) و(الحناجر لا تسوّط) و(السوط لا يكون نارا) و(الحناجر لا تتدفق) و(لا تحرق السجون) ولا (سلاسل لقابيل) و(السنا لا يتراقص) وأين هو (الفجر العذرى)؟ وأين هو(حبل النار)؟.

إن هذه الأبنية الصياغية عالية الجمالية البلاغية، لكن السرد لا يكاد يتقبل مثل هذه الأبنية المتتابعة بكل شحنتها الغنائية، لأن طبيعته (درامية) فى الأصل، وهذا هو الذى وصلنى من هذا النص الفضائى الذى أسماه صاحبه (قصة قصيرة)، وهذا هو الذى رشح عندى القول بأن الأدب الفضائى بدأ الدخول إلى مرحلة التوحد النوعى، لكن المؤكد أن المبدع أقدم على الإنتاج وعلى هذه التسمية دون أن يكون فى وعيه الفروق الفنية والصياغية بين الأنواع الأدبية المختلفة، ويبدو أنه يقدم ما يمكن أن نسميه: (كتابة)، ومن ثم فإن على المتلقى أن يتغاضى عن عنوان الموقع (قصص قصيرة).

ومن نوادر التراث العربى أن شيئا قريبا من هذا (التوحد النوعى) كان له بعض تجليات فيه، فقد روى لعبيد بن الأبرص قصيدته الشهيرة:

أقفر من أهله ملحوب فالقطبيّات فالذنوب

وهى قصيدة مليئة بالكسور العروضية، ويعلق عليها ابن رشيق فى كتابه (العمدة) بقوله: إنها «تكاد تكون كلاما غير موزون بعلة ولا بغيرها حتى قال بعض الناس: إنها خطبة ارتجلها فاتزن له أكثرها»، أى أن هناك توحدا فى وعى من سمع القصيدة بينها وبين الخطبة، برغم ما بينهما من فوارق فنية.

□□□

أبو القاسم الشابى والخيال الشعرى عند العرب

(١)

أصدر (كتاب الدوحة) كتابا عن الشاعر العبقرى (أبو القاسم الشابى)، وتضمن الكتاب إطلالة الشابى على (الخيال الشعرى عند العرب)، وكانت هذه الإطلالة محاضرة ألقاها فى النادى الأدبى لجمعية الصادقية عام ١٩٢٩م، ثم أصدرها مطبوعة عام ١٩٣٠م، ومن الواضح أن كتاب الشابى كان معارضة لكتاب (الشيخ محمد الخضر حسين): (الخيال فى الشعر العربى) ١٩٢٢م، وسوف نتابع كتاب الشابى فى طبعته التى أصدرتها مؤسسة البابطين ١٩٩٤م.

وقد أقدم الشابى على هذه الإطلالة، وهو فى العشرينيات من عمره القصير، قبل أن تستحصد معرفته العلمية، لكى توازى موهبته الشعرية، ومن ثم نراها إطلالة متعجلة لمفهوم الخيال تنظيرا وتطبيقا، أول ظواهر العجلة، افتقاد المنهج العلمى الصحيح، إذ تقدمت فيها النتيجة على المقدمة من ناحية، وجاءت الأحكام عامة من ناحية أخرى، وقد لاحقت هذه الأحكام الشعر والشعراء العرب، ثم لاحقت الثقافة العربية على وجه العموم، وهى ملاحقة اعتمدت الرفض لكليهما، ولم ينج من هذا الحكم القاسى إلا القليل.

ويبدو أن ما أقدم عليه الشابى من تشويه للشعر والثقافة العربيين، قد دفع البعض إلى التحفظ على المحاضرة أولا، ثم على الكتاب بعد صدوره ثانيا، وقد تتابع المتحفظون، سواء من رفقاء الشابى، أم ممن جاءوا بعده، ومن الصنف الأول: (زين الدين السنوسى) صديقه المقرب، ومن الصنف الآخر الدكتور جابر عصفور فى (قراءات فى النقد الأدبى).

أما خلل المنهج، فهو متاح لقارئ الكتاب، أيا كانت ثقافته، وأما تعميم الأحكام، فيمكن أن نتابعها فى حكم الشابى على العرب وأدبهم بالجدب، وأفول الخيال، ثم يواصل الشابى هذا التعميم، ويقول «إن العرب حرموا من الجمال السماوى الذى يجد القلب فيه لذة الحس وسعادة الشعور» (ص ٩٥)، أما الشعراء العرب، فهم مظلموا الأعماق، إحساسهم قاصر، وخيالهم محدود لا يتجاوز الظواهر. (ص ١١٥).

ثم ينتقل الشابى لموقف الشعراء العرب من المرأة، ويقول: إن حديثهم عنها: «حديث الفسق الفاجر، المعنى بالأوصاف الجسدية السافلة، ومن يتعمق الروح العربية، يعلم أم ذلك

ليس من الغرابة فى شىء» (ص ٩٨)، ثم يواصل الشابى تعميماته الظالمة، فيقول: «إن نظرة الأدب العربى إلى المرأة، نظرة دنيئة سـافلة، منحطة إلى أقصى قرار من المادة» (ص ٩٦)، فالشاعر العربى إذا تحدث عن جمال المرأة، لم يبتعد عن المظاهر المادية التى تتصل بالخصر والردف، والجمال المتهدل الذى يوزن بالرطل والقنطار من الشحم واللحم.(ص٩٧)

وتصـل قسـوة الشـابى إلى الأدب العربـى. فيراه أدبـا ماديا لا سمو فيـه ولا إلهام، ولا تشـوف إلى المسـتقبل، وباختصار هو أدب جامد ميت، لم يمثل الشـعوب التى عاش بينهـا ولا قدم لها غذاءهـا الروحى، فهو أدب الحياة العابثة التى تخلد إلى البطالة واللهو والمجـون والخلاعة (ص ١٢٠، ١٢١)، فالشـعر العربى مفـرغ من الجمال، قصير النظر، ساذج الرؤية، وهو خطابة لا شعر

(٢)

ويصل التعميم فى الأحكام إلى حديث الشـابى عن (الخيال) أولا، ثم (الخيال العربى) ثانيا، وقد بدا هذا الحديث بمسـلمات بديهية عن أهمية الخيال للإنسـان، ثم قسـمه إلى قسـمين: (الخيال الصناعى) و(الخيال الشـعرى) والأخير هو الخيال الحق، وهو الخيال الذى يسـكن الأسـاطير، والأسطورة التى يحترمها، هى الأسـطورة غير العربية - هذا إن كان عند العرب أساطير - والأسطورة الحقيقية عنده، هى الأسطورة اليونانية والرومانية، وما تركه العرب من تاريخ للأسطورة، هو تاريخ مختل، لايمكن الاطمئنان إليه.

ويتقدم الشـابى إلى الأسـطورة الدينية، ويقدم النتيجة على المقدمة، إذ يقول: إن آلهة العرب لا تنطوى على شىء من الفكر والخيال، ولا تمثل مظهرا أو عاطفة إنسانية،. وإنما هى أنصاب ساذجة شبيهة بلعب الأطفال، بلا فكر ولا عمق ولا معنى، على عكس أساطير اليونان والرومان، وجعل الشـابى يقارن بين بعض الأسـاطير العربية والأسـاطير اليونانية والرومانية، وأرجع فقر الأسـاطير العربية - ومعها الخيـال - إلى طبيعة البيئة العربية، فهـى طبيعة مغبرة كالحة، دفعت أهلها إلى الرحيل بحثـا عن الخصوبة، فإذا وجدوها، ظنـوا أن فيها سـعادتهم، ومثل هذا المجتمـع لا يمتلك عمق الفكر، ورهافة الشـعور، ، ولا تتحرك مشاعره لإحياء دفائن الإحساس (ص ١٣٦).

وهذا الفقر الثقافى، يوازيه الفقر اللغوى، فاللغويون القدامى لا يفهمون من الأدب إلا أنه ألفـاظ و تراكيب خالية من الفكر والروح، ولذا تعصبـوا للأدب الجاهلى وفضلوه على كل آداب العالم، ومن ثم تحول الأدب العربى إلى تقليد فى تقليد.

(٣)

وهنا لا بد أن نقدم عدة ملاحظات، أولها: أن الشابى ألقى هذه المحاضرة التى تحولت إلى كتاب عام ١٩٢٩م، أى عندما كان فى العشرين من عمره القصير، وطبيعة الشباب فى هذه السن الاندفاع فى الرأى، والمغالاة والتعميم فى إصدار الأحكام، ظنا أن مثل هذا يعطى الشاب نوعا من الاستقلال والشجاعة، وثانيها: أنه لم يكتمل للشابى النضج الثقافى فى هذه السن المبكرة، وعلى فرض اكتمال النضج العلمى، فإن ذلك لا يتيح له استيعاب الثقافة العربية بكل مكوناتها المادية والروحية والأدبية، فكثير منا قضى أكثر من نصف قرن فى معاشرة هذه الثقافة، لكنه لا يمكن أن يدعى أنه قد استوعبها استيعابا كاملا. فكيف يستطيع الشابى أن يصدر كل هذه الأحكام فيما لا يزيد على خمسة أعوام تقريبا، إذا تصورنا أنه بدأ القراءة فى سن الخامسة عشرة، وإذا تفرغ لها تفرغا كاملا بالليل والنهار.

ثالثا: متابعة قراءات الشابى، يتضح أن معظمها قراءات فى الثقافة الغربية عموما، واليونانية والفرنسية خصوصا، ولهذا أصبحت ثقافة الغرب مثله الأعلى، وكل مغايرة لهذه الثقافة مرفوض.

رابعا: انطلق الشابى فى قراءته للشعر العربى من عقيدة نقدية أراها منافية للشعر، وهى أن الشعرية فى المعنى بالدرجة الأولى، ويبدو أنه لم تصله مقولة الجاحظ: (المعانى مطروحة فى الطريق) وهى المقولة التى تكاد تكون سائدة فى المنجز النقدى الحديث والحداثى، ولو طبقنا عقيدة الشابى على كثير من شعره، لما وجدنا فيه إلا معنى مألوفا، ذلك أن عبقريته الشعرية كانت فى (كيفية إنتاج المعنى) لا فى المعنى ذاته.

خامسا: أن الشابى أهمل إهمالا يكاد يكون كاملا (الشرط التاريخي والبيئي والاجتماعى) فى قراءته للثقافة العربية عموما، والشعر خصوصا، ومن ثم راح يحاسب التراث الشعرى بمقاييس الثقافة الغربية واليونانية خصوصا، وفى رأيى أن هذا الموقف الثقافى الذى اعتمده الشابى، قد اعتمده بعض المثقفين المعاصرين، وحجتهم فى ذلك أنهم يسعون إلى المثل الفنى الأعلى، والذى أراه أن يكون الهدف، هو البحث عن (الأنسب) لا الأفضل، إذ قد يكون الأفضل غير موافق للواقع الثقافى العربى، وربما كان ذلك سبب رفض الشابى للثقافة العربية، بل احتقاره لها عموما وللشعر العربى على وجه أخص.

والشابى لم يقتصر على رفضها بل إنه احتقر الشعر العربى فى حديثه عن المرأة، فهو حديث الفجر والفسق والسفالة (ص ٩٦ – ٩٨)، وهو بهذا يسقط من الشعر العربى مرحلة

من أعظم مراحله التى لا نظير لها فى الشعر العالمى، وأعنى بها (مرحلة الشعر العذرى)، ولا يسمح السياق بأن نتابع النماذج الشعرية لهذه المرحلة، وقبلها مرحلة الشعر الجاهلى والإسلامى، وفيها احتلت المرأة مكانة تقترب من القداسة، بل ربما قاربت المعتقد الجاهلى الذى قدس المرأة، ورفعها إلى مرتبة الآلهة بوصفها مصدر تجدد الحياة.

وموقف الشابى من الأسطورة العربية، كان له هدف مضمر، إذ قصد من وراء ذلك ربط الخيال الصحيح بالأسطورة، فإذا حرمت الثقافة العربية من الأسطورة، فإن النتيجة المنطقية حرمانها من الخيال الفنى، ولن أطيل الحديث عن أساطير العرب التى كانت أصنامهم فيها رموزا على صلتهم بالسماء، كما لن أطيل الحديث عن (الطوطمية) وصلتها بديانتهم القديمة، ذلك أن هناك بعض الأساطير العربية التى تدخل دائرة الأسطورة الإنسانية من أوسع الأبواب، مثل أساطير: (الضحاك الحميرى) و(آسف ونائلة)، وليس المقصود المقارنة بين الأساطير العربية وغيرها من أساطير العالم، إذ إن كل ثقافة لها منتجها الأسطورى النابع من خصوصيتها البيئية والاجتماعية.

(٤)

والواقع أن قراءة الشابى – فى مجملها – قراءة انتقائية، هدفها توثيق أحكامه على الثقافة والشعر العربيين، ثم الحكم على النقد العربى بالجمود والتخلف، وواضح أنه توقف بقراءته عند حدود كتاب (الشعر والشعراء) لابن قتيبة الذى طالب الشعراء باقتداء القدماء، أما الفيض الهائل من الآراء التى رفضت هذا الرأى، فلم يلتفت لها الشابى، ويكفى أن أشير هنا إلى واحد من أهم نقاد المغرب العربى، هو (ابن رشيق) فى كتابه (العمدة) الذى رفض رفضا مطلقا هذا الرأى، وهناك من النقاد من سبقه، أو جاء بعده ووقفوا موقفه الرافض، لكن الشابى أهملهم، أو ربما لم يقرأهم، ومع إهماله للنقاد، أهمل مقول الشعراء الذى يناقض مقول ابن قتيبة، مثل مقول أبى نواس وأبى تمام وسواهما من الشعراء فى القديم والحديث.

والمؤسف أن الشابى أدخل نفسه فى منطقة لم يعرفها تمام المعرفة، وأعنى بذلك كلامه عن اللغويين القدامى، إذ وصف قراءتهم للشعر، بأنها قراءة ألفاظ و تراكيب خالية من الروح، وأن نموذجهم الأعلى هو الشعر الجاهلى، أى أنه لم يستوعب مهمة اللغويين فى تقعيد اللغة وتنظيم مباحثها النظرية والتطبيقية، أى أن اللغوى لم تكن مهمته البحث عن

الجمال، وإنما البحث عن الصواب، ومن ثم كان رفضهم لشعر المحدثين رفضا لغويا، لأنه لا يصلح شاهدا على قواعدهم التى استخلصوها من أقوال العرب الخلّص، لا رفضا جماليا، ويكفى أن أعرض هنا قولا واحدا لواحد من أهم اللغويين القامى (أبو عمر بن العلاء تـ ١٥٤هـ): «لقد أحسن هذا المولد حتى هممت أن آمر صبياننا بروايته «أى أنه قبل الشعر المحدث فنيا، لكنه تحفظ عليه لغويا.

إن ما ذكرته من أقوال الشابى وردى عليها، قليل من كثير، وأظن أن كتابه (الخيال الشعرى عند العرب) فى حاجة إلى معاودة القراءة لكشف ما به من عوار.

❑❑❑

النثر فى العصر العباسى

جاء العصر العباسى تاليا للعصر الأموى. وقد حدثت مجموعة من الثورات فى العصر الأموى عجلت بنهايته، وكان الثائرون يمثلون عدة جبهات دينية وسياسية ومذهبية، من الخوارج والشيعة والموالى والفرس، وقد ساعد فى اشتعال هذه الثورات، خروج الدولة الأموية على سنة الإسلام فى المساواة بين البشر (لا فضل لعربى على أعجمى إلا بالتقوى) لكن الأمويين تعصبوا للعرب من ناحية، ولبنى أمية من ناحية أخرى. ولذلك انضم (أبناء العباس) عم الرسول (ﷺ) إلى الجماعات الثائرة، ولم يجاهروا بطلب الخلافة، وإنما كانوا يعدون لذلك سرا.

وقد تولى قيادة الثوار فى بلاد فارس، قائد حربى شهير، هو (أبو مسلم الخراسانى)، وتابع الثوار الهجوم على آخر خلفاء بنى أمية (مروان بن محمد) ولما هزم، فر إلى مصر، وبها انتهت حياته عام ١٣٢هـ، وانتهت معه السلطة الأموية.

وفى العام نفسه قامت الدولة العباسية، وتولى الخلافة (أبو العباس السفاح) ثم (أبو جعفر المنصور)، وبلغ عدد خلفاء العباسيين (٣٧) خليفة، واستمرت دولتهم حتى عام ٦٥٦هـ بدخول التتار إلى بغداد وقتلهم (المستعصم) آخر الخلفاء العباسيين.

ومع انتقال الخلافة للعباسيين، انتقلت السلطة من الشام إلى العراق، واتخذ المنصور بغداد عاصمة للخلافة، وتشكلت فى العراق ثلاثة مراكز ثقافية، كانت بالغة الأثر فى مسار الثقافة العربية، ويمكن تلخيصها فى:

١ - مركز الكوفة، وقد تزعمه واحد من أهم علماء اللغة (الكسائى) (١١٩ - ١٨٩هـ) وقد اعتمد هذا المركز (المنهج الوصفى) الذى يتابع الظواهر اللغوية والأدبية واصفا لها على ما تكلم بها العرب، ولذا لم يخطئوا أحدا ممن جاءت نماذجهم اللغوية والأدبية، وإنما يقولون هكذا وردت.

٢ - مركز البصرة، وقد تزعمه واحد من كبار علماء اللغة أيضا، هو (سيبويه) (١٤٠ - ١٨٠هـ) وقد تبنى (المنهج العقلى) الذى يحتكم إلى القاعدة، وما خرج عليها، يحكمون عليه بالخطأ، أو الشذوذ، أو الضرورة، ومن ثم تابعوا المبدعين ولاحقوهم بالأحكام المعيارية الصارمة.

٣ – مركــز بغــداد، وقد جمع بعــض علماء اللغة والأدب وكانــت قضيتهم الأولى: (القدم والحداثة) وقد تولد عنها قضية أدبية كان لها تأثير فى مســار الثقافة عموما، واللغة خصوصا، هى قضية (السرقات الأدبية) التى تابعت الشعراء فيما أخذوه عن سابقيهم، أو ما ابتكروه من ذات أنفسهم.

الحركة العلمية

كان العصر العباســى عصر ازدهار ثقافى وفنى، إذ بنيت القصور، وامتلأت بالجوارى والرقيق، وشاع الطرب والرقص والغناء، ومن أبرز المغنين (إبراهيم الموصلى) (١٢٥ – ١٨٩ هـ) ومع الثراء، ظهر تأثير الحضارات الوافدة، وبخاصة الحضارة الفارسـية، فشــاع شــرب الخمر، وانتشر المجون والزندقة.

وبرغم ذلك ازدهرت الحركة العلمية، واشــتعلت جذوة المعرفة وانتشر التعليم، وفتحت له الكتاب، وبلغ الاهتمام بالترجمة درجة غير مســبوقة، وتحولت المســاجد إلى ساحات للعلم، ومن ثم أطلق على العصر العباسى، العصر الذهبى للحضارة العربية، وظهر فى هذا العصر أعلام الشعر العربى، من أمثال بشار بن برد، وأبى نواس، وأبى تمام، والمتنبى.

وبجانب الشــعر والشــعراء، تأثر النثر وتطور بتأثير هذا الإطار الحضارى الذى اتســع ليســتوعب حضارة اليونان، والحضارة الفارســية والهندية، إذ كانت الترجمة أهم ملامح الانفتاح الثقافى، ومن ثم أخذت عناية بالغة من الخلفاء والوزراء.

وقد تجاوب النثر مع هذه الثقافة الحضارية، وأكد قدرته على تشــربها والانتفاع بها، وقدرته على تطويعها للتزاوج مع الثقافة العربية، وإعادة إنتاجها فى نسق عربى خالص، ومن ثم تنوع النثر وتعددت أشكاله واتسعت مضامينه، فهناك (النثر العلمى) و(النثر الفنى) و(النثــر التاريخى)، وكان لترجمة ابن المقفع (لكليلــة ودمنة) من الهندية، أثر واضح فى اللغة والتراكيــب من حيث الســهولة وبناء الجمل، وتنويع الموضوع، وهو ما سوف نعرض له بشىء من التفصيل فيما بعد، وكما استوعب النثر هذه الترجمة القصصية، استوعب نثر العلوم المختلفة: اللغوية والشــرعية والفلســفية والكلامية، وكان للمعتزلة دور كبير فى هذا المجال على نحو ما ذكره الشــهر ســتانى (٤٧٦ – ٥٤٨ هـ) فى كتابه (الملل والنحل)، زاد ذلك فى حضارية النثر العباسى، فهجر المفردات الغريبة والحوشية التى لم تعد تلائم ذوق العصر.

أنواع النثر التى انتشرت فى العصر العباسى:
(الخطابة والوعظ)

اســتدعت طبيعة العصرمن وجود جماعات مناوئة للسلطة العباسية، من أمثال الأمويين والعلويين، استدعت الخطباء الذين يدافعون عن السلطة العباسية وشرعيتها، ويعملون على وأد الفتن والقلاقل التى تثيرها هذه الجماعات، هذا الســياق السياســى ساعد على ازدهار الخطابة السياســية التى امتزجت بالوعظ والإرشــاد، وتأكيد شــرعية الخلافة العباسية، وقيامها على الأســس الإســلامية الصحيحة، ومن أشــهر خطباء هذه الفترة (ابن السماك) الــذى احتــل مكانة عظيمة فى زمن هارون الرشــيد (١٤٨ – ١٩٣هـ)، ومما يؤثر عنه أنه دخل على هارون الرشيد يوما، فقال له: عظنى، فقال: «يا أمير المؤمنين: اتق الله وحده لا شــريك له، واعلــم أنك واقف غدا بين يدى الله ربك، ثم مصــروف إلى إحدى منزلتين لا ثالث لهما، جنة أو نار، فبكى حتى اخضلت لحيته (بللها الدمع)».

النثر القصصى:

مع ازدهار الخطابة – كما ســبق أن ذكرنا – احتــاج الخطباء إلى دعم خطبهم ببعض القصــص الدينى التى يســتمدونها من القصص القرآنى، وقد عقــد الجاحظ لهم فصلا فى كتابه (البيان والتبيين) (١ / ٣٦٧ وما بعدها)، وكان من أشهر القصاص: (موسى بن سيار الأســوارى)، وكان مجلسه يجمع بين العرب والفرس، وشــهر عنه التفسير القرآنى الذى يعطى اهتماما كبيرا لما تضمنه من قصص الأنبياء والأمم السابقة.

المناظرات:

كان هذا العصر عصر المناظرات التى زادت مع اشــتعال الجدل بين المتكلمين والفقهاء وأصحاب الملل المختلفة، ومن يتابع مجالس المأمون والبرامكة، فســوف يقع على أشــكال متعــددة من هذه المناظرات الجدلية التى قادها رجال المعتزلة، ومن أهمهم (النظام) (توفى حوالى بضع وعشرين ومائتين) وكان صاحب مقدرة كبيرة فى الجدل والإقناع.

الرسائل الديوانية:

لقد تكاثرت الدواوين فى هذا العصر، ومنها: ديوان الخراج، وديوان النفقات، والجيش والحرب والرســائل والخاتم، وكان لكل ولاية ديوان يخصهــا، ويتحكم فى هذه الدواوين كلها، ديوان الزمام، وكان لولى العهد ديوان، وكذلك الأمر بالنسبة للوزراء وكبار القواد.

وبفاعلية تكاثر الدواوين، نشطت الكتابة الديوانية، إذ كان لكل ديوان كاتب من أمهر الكتــاب، وكانــت الكتابة تصل بصاحبهــا إلى أعلى المناصب فــي الدولة، ولا يصل أحد إلى هــذه المرتبة إلا إذا تميز بالمهارة الأدبية والعقلية، وبراعة اللغة والأسـلوب، وتوفر فى أسلوبه صفة الجمال والبيان الفصيح، ثم إلمام الكاتب بمجموعة العلوم المصاحبة، مثل علم الفقه، وعلم الحســاب، والفلســفة والمنطق والبلاغة، كما أنه من الضرورى أن يكون على دراية بالترجمة والمترجمات، ومن أشهر كتاب هذا العصر (عمارة بن حمزة) (ت: ١٩٩هـ) كاتب السفاح والمنصور، ومن أشهر رسائله: رسالة الخميس، وموضوعها الدعوة للعباسيين وتأييد الخليفة.

واتصل بالرسائل الديوانية، ما سمى (بالتوقيعات) وهى عبارة عن جملة موجزة متصفة بالبلاغة والدقة، وقد رويت كثير من هذه التوقيعات، من ذلك توقيع (أبو العباس السفاح) على شكوى قدمت له من بعض بطانته يشكون فيها من ضيق الرزق: «من صبر فى الشدة، شــارك فى النعمة»، ومن التوقيعات الشهيرة، توقيع المنصور على شكوى من أهل الكوفة، يشكون فيها من عاملهم: «كما تكونون يولى عليكم».

الرسائل الإخوانية:

وقد ازدهرت هذه النوعية من الرســائل فى العصر العباســى، على الرغم من أنها كانت سابقة عليه، وهى رسائل تعبر عن شخصية كاتبها، وتفصح عن رغباته الخاصة من الأمل، أو الخوف أو الرهبة، وتقوم على المديح أو الهجاء، أو العتاب والاعتذار والتهنئة، أو الرثاء والتعزية، وكل هذه الأغراض التى تضمنتها الرســائل الإخوانية، تعنى أن النثر بدأ يأخذ من الشعر بعض موضوعاته وبعض تقنياته التعبيرية.

لقد كان ازدهار هذا الفن النثرى مواكبا لظهور الكتاب الكبار، ذوى الثقافة الواســعة، ومعظم كتاب الرســائل الإخوانية من كتاب الدواوين، وربما كان من أشــهر هذه الرســائل رســالة (ابــن المقفع) (١٠٦ – ١٤٢هـ)، (لجبــل بن يزيد) يقول فيهــا: «اعلم أنى إليك مشــوق، وأن صلــة الإخوان كرم، وخير الصــلات ما لم يكن له وجــه إلا الرجاء والحفظ وتجديــد المودة وتصحيح الإخاء» (انظر جمهرة رســائل العــرب)، وكثيرا ما كانت تقترن الرسائل الإخوانية بالهدايا القيمة، وطلب الزيارة.

ولابــن المقفــع ترجمة (الأدب الصغير والأدب الكبير) يقــول فى بعض دفقاته عن أحق النــاس بالتوقــير: «أحق الناس بالتوقير الملــك الحليم، العالم بالأمــور، وفرص الأعمال،

ومواضع الشـدة واللين، والغضـب والرضا، والمعاجلة والأناة، الناظـر فى أمر يومه وغده وعواقب أعماله»[1]

ولابد أن نلحظ أن العصر العباسى انقسم إلى مرحلتين كبيرتين: (العصر العباسى الأول) وقد استمر حتى عام ٣٣٣هـ، ثم بدأ العصر العباسى الثانى، ولم يكن على مستوى الازدهار الثقافـى والحضـارى الذى تابعناه فى العصر الأول، إذ أخذت الأنواع التى عرضنا لها فى الضعف والتكلف والإغراق فى الصنعة البديعية.

لكن من ناحية أخرى يمكن القول إن العصر الثانى كان مساحة لظهور أشكال نثرية، كان لها بعض حضور فى العصر الأول، ونعنى بذلك (النثر الصوفى) الذى كان قد أخذ فى الظهور بمجالس الوعظ، وحلقات الذكـر، وكانت طبيعته مزدوجة بين الخوف والرجاء، واعتماد الاقتباس من الآيات القرآنية والأحاديث النبوية، مع مجموعة من التعليقات والتفسيرات، إضافـة إلى بعض القصص التوجيهية التى تصور المشـاق التى يواجهها السـالك فى طريق التصوف، ومن أشهر هؤلاء المتصوفة (بشر الحافى ت ٢٢٧هـ) و(الحلاج) (٢٤٤ - ٣٠٩هـ) ثـم (النّفّرى) (ت ٣٥٤هـ) وله كتابه الشـهير: (المواقـف والمخاطبات)، يقول فى (موقف وراء المواقف):

أوقفنى وراء المواقف، وقال لى: الكون موقف.
وقال لى: كل جزئية من الكون موقف.
وقال لى: الوسوسة فى كل موقف، والخاطر فى كل كون.
وقال لى: طافت الوسوسة على كل شىء إلا على العلم[2].

ومع ازدهار الكتابة الصوفية، اسـتمرت (المناظرات) بين طوائف المتكلمين، وأصحاب الملـل والنحـل، وبين أصحاب المذاهب الفقهية، وأصحاب اللغة والفلسـفة، ومن أشـهر هـذه المناظرات، تلك المناظرة التى جرت بين السـيرافى العـالم اللغوى، ومتى بن يونس أحد المترجمين الفلاسـفة عام ٣٢٠هـ، وهى المناظرة التى رواها التوحيدى كاملة فى كتابه (الإمتاع والمؤانسـة) ومنها: قال السـيرافى لمتّى «حدثنى عن المنطق، ما تعنى به؟ فإنا إذا فهمنا مرادك فيه، كان كلامنا معك فى قبول صوابه ورد خطئه على سـنن مرضيّ وطريقة معروفة.

(١) (طبعة دار بيروت ١٩٧٧م: ٥٤).

(٢) (المواقف والمخاطبات: ص: ١٢٦ طبعة الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٥م).

قال متى: أعنى به أنه آلة من آلات الكلام، يعرف بها صحيح الكلام من سقيمه، وفاسد المعنى من صالحه، كالميزان: فإنى أعرف به الرجحان من النقصان، والشائل (المرتفع) من الجانح (المائل)[1].

فنون جديدة:

سبق أن ذكرنا ترجمة ابن المقفع (١٠٦ - ١٤٢هـ) لكتاب (كليلة ودمنة) ترجمه من أصل هندى باللغة البهلوية، وهو نوع من القصص على لسان الحيوان ذو طابع خلقى وفنى، قصد به تعليم الملوك كيف يحكمون، والرعية كيف يطيعون، وجعلها على لسان الحيوان، ليكون الهدف الجاد فى صورة ممتعة جذابة.

ويقترب من هذا النموذج النثرى، ما قدمه (إخوان الصفاء) فى رسائلهم من قصص على لسان الحيوان - أيضا -، لكنهم حمّلوا قصصهم بأفكارهم الفلسفية وآرائهم الاجتماعية والدينية، من ذلك الحوار الذى دار بين الملك والحمار: «ثم تكلم الحمار فقال: أيها الملك لو رأيتنا ونحن أسارى فى أيدى بنى آدم، موقرة ظهورنا بأثقالهم من الأحجارة والآجر والتراب والخشب والحديد وغيرها، ونحن نمشى تحتها، ونجهد بكد وعناء شديدين، وبأيديهم العصا والمقارع يضربون وجوهنا وأدبارنا بحنق وعنف وضجر وصخب، لأرحتنا ورثيت لنا وبكيت علينا».

ومن أشهر المدونات النثرية (ألف ليلة وليلة)

وهى مترجمة عن الفارسية، وقصص ألف ليلة دونت فى عصور مختلفة، وبدأ التدوين العربى فى القرن الثالث الهجرى تقريبا، وقد تدخل الرواة العرب فى الأصل المترجم بالتنميق والتهذيب، وأضافوا إليه كثيرا من الأدب الشعبى الفلكولورى، وقد احتوت ألف ليلة - أيضا - على بعض قصص الحيوان، لكن لم تستهدف الجانب الخلقى التعليمى كما فى (كليلة ودمنة)، كما أنها ضمت كثيرا من القصص الخرافية، وقصص العجائب الخارقة والمغامرات، مثل قصة السندباد البحرى ومخاطراته فى الجزر المهجورة، ومقابلة الوحوش والمخلوقات الغريبة.

---

(١) (جـ١: ١٠٨ وما بعدها)

المقامات:

وهى فن قريب من فن القص، وأصل معنى المقامة (المجلس)، وكل مقامة لها راو وبطل يقـوم بما فيها من مغامرات ومخاطرات، وقد يكون البطل شـجاعا يقتحم المخاطر وينتصر فيها، وقد يكون ناقدا اجتماعيا أو سياسـيا، وقد يكون فقيها فى مسـائل الدين أو اللغة، لكنه فى الغالب ماكر مستهتر محب للملذات، يحتال للحصول على المال، أى أن الهدف الغالب فى المقامات هو التسول و(الكدية)

وأول من اخترع المقامات (بديع الزمان الهمذانى (ت ٣٩٨هـ) وراوى مقاماته (عيسـى بن هشـام) وبطله هو: (أبو الفتح السكندرى)، ثم جاء (الحريرى) (ت ٥١٦هـ) فنهض بهذا الفن ووصل به إلى قمته الفنية، وراوى مقاماته هو (الحارث بن همام) وبطله هو (أبو زيد السروجى).

ومن مقامة بديع الزمان المسـماة (المقامة الحلوانية): «حدثنا عيسـى بن هشام قال: لما قفلت من الحج فيمن قفل، ونزلت حلوان مع من نزل، قلت لغلامي: أجد شعرى طويلا، وقد اتسـخ بدنى قليلا، فاختر لنا حماما ندخله، وحجاما نسـتعمله، وليكن الحمام واسع الرقعة، نظيف البقعة، طيب الهواء، معتدل الماء........»

وتتميز المقامات عموما بكثرة الصور البلاغية، والمحسـنات البديعية وبخاصة السجع، والتلاعـب اللفظى، واسـتخدام الألغاز والأحاجى، والاستشـهاد بالشـعر، والميل للوعظ والإرشاد والجدل، وصولا إلى الاستجداء.

رسالة الغفران لأبى العلاء المعرى (٣٦٣ - ٤٤٩هـ)

وقد أسماها رسـالة الغفران، لأن فكرتها الرئيسية مناقشة من فازوا بالمغفرة ومن حرموا منها فى الدار الآخرة خلال رحلة خيالية قام بها إليها، ليحل مشـكلة حياته التى ضاق بها فى عالم الواقع، ولذا كان يسأل من يلقاه فى الجنة: بم غفر لك؟ ويسأل من يجده فى النار لِمَ لم يغفر لك؟، ومعظمهم من الشـعراء، وقد صاغ الرسـالة فى قالب روائى متخيل، ردا على رسالة جاءته من (على بن منصور الحلبى) المعروف (بابن القارح)، وقراءة الرسالة تكشـف عن ثقافة أبى العلاء ومعرفته بالشـعر والشـعراء والرواة والتاريـخ واللغة، وعلمه بالقران وتفسـيره، والحديث النبوى وسـنده يقول فى مقدمة الرسالة: «وصلت الرسالة إلى بحرها بالحكم المسـجور، ومن قرأها لا شـك مأجور، وغرقت فى أمواج بدعها الزاخرة، وعجبت من اتساق عقودها الفاخرة، وفى قدرة ربنا - جلت عظمته - أن يجعل كل حرف

منها شبح نور لا يمتزج بمقال الزور، ولعله - سبحانه - قد نصب لسطورها المنجية من اللهب معاريج من الفضة أو الذهب، تعرج بها الملائكة من الأرض إلى السماء، بدليل الآية: «إليه يصعد الكلم الطيب والعمل الصالح يرفعه»

إن هذه الإطلالة على النثر في العصر العباسي يمكن أن تمثل خلفية حقيقية لبعض الفنون الأدبية النثرية التي أنتجتها ثقافتنا المعاصرة، مثل الرواية والقصة، والخطابة والمناظرة والحوار، وهو ما يرسخ دعوانا عن أن الثقافة تراكم لا انقطاع.

أهم المراجع:

١ - الأدب الصغير والأدب الكبير - ابن المقفع - دار بيروت ١٩٧٧م.

٢ - الأدب المقارن - محمد غنيمي هلال - نهضة مصر ١٩٧٧م.

٣ - الأسس الجمالية في النقد العربي - عز الدين إسماعيل - دار الفكر العربي ١٩٥٥م.

٤ - ألف ليلة وليلة - الهيئة العامة لقصور الثقافة ٢٠٠٩م.

٥ - الإمتاع والمؤانسة - التوحيدي - مكتبة الحياة - بيروت.

٦ - البيان والتبيين - الجاحظ - الهيئة العامة لقصور الثقافة ٢٠٠٣م.

٧ - حضارة العرب ومراحل تطورها - أحمد سوسة - بغداد.

٨ - رسائل إخوان الصفاء - الهيئة العامة لقصور الثقافة ١٩٩٦م.

٩ - رسالة الغفران - أبو العلاء المعري - المكتبة التجارية ١٩٢٣م.

١٠- العصر العباسي الأول - شوقي ضيف - درا المعارف ١٩٩١م.

١١- العصر العباسي الثاني - شوقي ضيف - دار المعارف ١٩٩٠م.

١٢- كتاب الصناعتين - أبو هلال العسكري - دار الكتب العلمية - بيروت ١٩٨٤م.

١٣- المثل السائر - ابن الأثير - نهضة مصر.

١٤- مقامات بديع الزمان الهمذاني - القاهرة ١٩٢٣م.

١٥- من حديث الشعر والنثر - طه حسين - دار المعارف ١٩٦٥.

١٦- النثر الفني في القرن الرابع - زكي مبارك - القاهرة ١٩٣٤م.

١٧- النقد الأدبي الحديث - محمد غنيمي هلال - النهضة العربية ١٩٦٩م.

□□□

مع طه حسين

(١)

لابد من الإشارة إلى أننى لم ألتق طه حسين، ولم يكن بيننا حديث فى يوم من الأيام، وإنما تابعته قارئا ومستمعا ومتذوقا، وما أرويه اليوم، أرويه بسنده الثقة، عن واحد من أهم تلاميذ طه حسين، هو أستاذنا الدكتور مصطفى ناصف - رحمه الله - والمعروف أنه ألف كتابا عن طه حسين بعنوان: (طه حسين والتراث)، لكنه لم يدون فيه شيئا مما أرويه عنه اليوم، ولا أدرى لماذا؟ ربما لأنه كان مشغولا بعلاقة عميد الأدب العربى بالتراث، وهى علاقة دار حولها كثير من اللغط الذى أراد إزالته وكشف وجه الحقيقية واللافت أن ناصف لم يسجل هذه المرويات فى أى من مؤلفاته الكثيرة، على الرغم من أنه كان كثير الترديد لها فى مجالسه الخاصة، وفى لحظات بعينها، أسميها (لحظات الصفاء) التى كان يسمح فيها لذاكرته أن تنفتح على بعض مخزونها عن أهم شخصين أثرا فى مسيرته العلمية، هما: (الشيخ أمين الخولى والدكتور طه حسين)، وما أن يذكر أحد اسم واحد منهما أمامه حتى ينطلق فى ترديد اسمه، وكأنه يناديه فى عالم الغيب: (أمين أمين أمين أمين - طه طه طه).

لم يكن مصطفى ناصف من الرواد المنتظمين فى ندوة الدكتور عبد القادر القط صباح كل جمعة فى أحد (الكازينوهات) بمصر الجديدة، لكنه كان يتردد عليها بين الحين والآخر، وفى حضوره يكون مستمعا أكثر منه متكلما، فإذا تكلم انساب لسانه ثقافة وفكرا وعلما تراثيا وحداثيا معا، أما فتح الذاكرة على مخزونها الشخصى، فله وقته وسياقه المناسب..

وكان من عادتى بعد العودة من مجلس الدكتور القط أن أدون ملخصا لكل ما دار فيها من حوار أو نقاش حول قضية أدبية أو سياسية أو اجتماعية، وعندما رجعت إلى الأوراق التى سجلت فيها هذه الحوارات، توقفت عند صفحة مدونة بتاريخ: (٥ / ٩ / ١٩٩٧م)، وفى هذا اليوم حضر الدكتور ناصف، وشارك فى بعض ما دار فى الجلسة من حوار، فاقتربت منه وجاذبته بعض الحديث الذى يحبه، ورددت على سمعه اسمى (أمين الخولى وطه حسين)، فانطلق قائلا: أمين الخولى صاحب الفضل الأول علىّ، فهو الذى وجهنى

لدراسة البلاغة العربية، وهو الذى غرس فىّ احترام التفكير العقلى، وغرس فىّ تقبل الاختلاف في الرأى، وسوف تأتى المناسبة التى أروى فيها ما ذكره ناصف عن أستاذه أمين الخولى، لأنى اليوم معنى باستحضار بعض مروياته عن طه حسن فى هذه الجلسة التى تضمنت كثيرا من الأحاديث والحوارات بين الدكتور القط وبين حضور جلسته، لكننى سوف أكتفى بما رواه ناصف عن عميد الأدب العربى، وهى مرويات عن بعض المواقف الإنسانية والعلمية والسلوكية التى تميز بها هذا الرائد العظيم بين الأعلام الذين عاصروه فى النصف الأول من القرن العشرين.

وبعد أن رددت على سمع ناصف اسم طه، انتحى بى جانبا بعيدا بعض البعد عن بقية الجلوس، وكان ترديدى لاسم طه مقترنا بالحديث عن التراث والمعاصرة، فإذا بناصف يحتد فى كلامه لأن البعض كان يرى أن طه حسين أحد أعداء التراث، وهى رؤية غير صحيحة. فقد قرأ طه التراث بعين الإنصاف ومنطق العقل، فقبل منه ما احتفظ بشرط الصلاحية، ورفض منه ما فقد هذا الشرط.

وفى هذا السياق يروى ناصف أن أحد الأشخاص سأل طه حسين – وكان ناصف حاضرا –: ما الحدث أو الموقف الذى أسفت عليه أشد الأسف فى مسيرتك الحياتية والعلمية؟ فأجاب فى إيجاز: «يوم أن ألقيت عمامتى فى البحر»، يقصد بذلك تلك المرحلة التى ابتعد فيها عن التراث، وكان ذلك نوعا من التمرد الذى كان سمة المرحلة الأولى فى مسيرة طه حسين الثقافية.

ثم يذكر ناصف أن حب طه للتراث بدأ مع بدايته التعليمية فى الأزهر، وظهر ذلك جليا فى محاضرة له عن (التعليم الجامعى) وكان من بين الحاضرين (لطفى السيد) بوصفه مدير الجامعة آنذاك، وقد بدأ المحاضرة بتحيته، ثم ابتعد عن التعليم الجامعى فى الجامعة الأهلية (جامعة فؤاد) بعد ذلك، وخص بحديثه التعليم الجامعى فى الأزهر، كاشفا عن القيمة العلمية التى قدمها علماء الأزهر، وذاكرا مؤلفاتهم التى لا تقل فى قيمتها العلمية عما يدرس فى جامعات العالم.

(٢)

ويقترب من هذا السياق ما رواه ناصف عن أستاذه وكيف تكالبت على الرجل كثير من الطعون فى عقيدته، بل رماه البعض بالكفر، بخاصة بعد تأليفه كتاب (الشعر الجاهلى)،

الـذى أعاد نشـره بعد ذلك تحـت عنوان: (فـى الأدب الجاهلى)، ولم تلجـم مؤلفاته الإسـلامية أفواه هؤلاء المشـككين ومن مثل: (مرآة الإسلام) و(على هامش السيرة) و(الوعد الحق) و(الشيخان) و(الفتنة الكبرى).

وفي هذا السياق يروى ناصف أنه بعد عودة طه حسين من العمرة سأله أحد الصحفيين: عـن الدعـاء الذى توجه به إلى الله فى طوافه، وفى وقوفه أمام الكعبة؟ فقال طه ردا عليه: «عجبت لأناس يريدون أن يدخلوا بين العبد وربه».

وكثيرا ما كان يردد – في حضور ناصف – تقصير علماء المسلمين فى التعريف بالإسلام والدعوة إليه، وإظهار صورة الإسـلام الصحيحة أمام غير المسـلمين، ثم يزيد قائلا: «لوأن علماء المسـلمين والفقهاء عملوا بقوله تعالى ﴿ ٱدْعُ إِلَىٰ سَبِيلِ رَبِّكَ بِٱلْحِكْمَةِ وَٱلْمَوْعِظَةِ ٱلْحَسَنَةِ ۖ وَجَٰدِلْهُم بِٱلَّتِى هِىَ أَحْسَنُ ۚ إِنَّ رَبَّكَ هُوَ أَعْلَمُ بِمَن ضَلَّ عَن سَبِيلِهِۦ ۖ وَهُوَ أَعْلَمُ بِٱلْمُهْتَدِينَ ﴾ (النحـل ١٢٥)، يقـول: «لو عملوا بهذه الآية الكريمة عـن وعى وفهم عميق لحبّبوا كثيرا مـن القلوب فى الإسـلام، ويذكر طـه أنه قرأ معانى هذه الآية فـى إحدى محاضراته فى (فلورنسـه)، وفى اليوم التالى جاءته إحدى السـيدات اللاتى حضرن المحاضرة قائلة له: تحيتى إلى الإسلام الذى أحببته منذ الأمس»

وبعيدا عن مرويات ناصف يذكر (كامل الشـناوى) الدعاء الذى كان طه حسـين يردده دائما وأبدا، وهو دعاء حفظه عما يروى عن الرسول (ﷺ):

اللهم لك الحمد، أنت نور السموات والأرض.

ولك الحمد أنت قيم السموات والأرض ومن فيهن.

أنت الحق، ووعدك الحق والنار حق والمنون حق، والسـاعة حق، اللهم لك أسـلمت، وبك آمنت، وعليك توكلت، وإليك أنبت، وبك خاصمت، وإليك حاكمت، فاغفر ما قدمت وما أخرت، وما أعلنت وما أسررت، أنت إلهى لا إله إلا أنت.

(٣)

ويروى ناصف عن طه حسـين كثيرا من مواقفه الإنسـانية على المستوى الخاص وعلى المسـتوى العام، فعندما كان مديرا للجامعة ثم عميدا لكلية الآداب، حرص أشـد الحرص على أن يكون لكل شـخص المكانة التى يسـتحقها دون زيادة أو نقص،، ومن ثم لم يكن يقبل من أى شخص أن يزيف مكانته العلمية أو الأدبية، فعندما كان مديرا للجامعة جاءه

أحـــد أعضـــاء هيئة التدريس وقدم لـــه طلبا فى أمر يخصه، ووقع على الطلب: (الأســـتاذ الدكتور فلان) ولم يكن صاحب الطلب أســتاذا، بل أســتاذ مساعد، فعلق طه على الطلب تعليقـا موجــزا يغنى عن كل تفصيـــل: «إن هذا احتيال لا يليق بالعلمـــاء». فأين هذا مما نحـــن عليه اليوم من فوضى الألقاب العلمية والأدبية والوظيفية والطبقية، فالألقاب مباحة للجميع، ينتهبونها دون وجه حق، وكأنها أشياء ملقاة فى الطريق يلتقطها من يشاء.

وهـــذا الـــذى كان من طه مع الأســـاتذة يوازيه ما كان له مـــع الطلبة، وحرصه على أن يحتفظ الطالب بكل حقوقه الإنســـانية، فعندما كان عميدا لكلية الآداب طلب أحد الطلبة لقاءه لأمر يخصه، فســـمح له بالدخول عليه، وإذا بالطالب يشـــرح للعميد حالته المعسرة، وفقره الشـــديد، فقاطعه العميد قائلا: اعرض مســـألتك،فقال الطالب: أريد مجانية التعليم لأنى لا أســـتطيع دفع مصاريف الجامعة، فقال طه: لك ما تريد، لكن لا تهن نفســـك مرة أخرى عندما تطلب حاجة لك.

وهذه الرواية التى رواها ناصف تتوافق مع الرواية التى رواها الدكتور الســـيد أبوالنجا، إذ يذكر أنه زار طه حسين عندما كان وزيرا للمعارف عام ١٩٥٠م، إذ دخل عليه سكرتيره يخـــبره بأن أحد كبار البشـــوات يريـــد مقابلته لأمر يتعلق بتلميذ يريـــد أن يلحقه بإحدى المدارس الثانوية، فقال طه: وما حاجة هذا الباشـــا إلى مدارس الوزارة؟ إن فى وســـعه أن يرسله إلى أوربا على نفقته الخاصة، واعتذر عن عدم إتمام المقابلة.

وبعد قليل جاءه السكرتير مرة أخرى قائلا: إن أحد العساكر السود يشكو من أن إحدى المدارس الابتدائية رفضت قبول ابنه فيها، فقال له: هاته، وعرف طه من هذا العســـكرى أن ابنه كبير فى الســـن، وأن مدرسة شـــبرا رفضته لهذا السبب، وقال للعسكرى: لماذا لا تدخله مدرسة روض الفرج فهى تقبل كبار السن، فعلق العسكرى - فى سذاجة - (ودنك منين يا جحا) وأجيب أجرة الترماى منين؟ فاطرق طه قليلا، ثم هاتف ناظر مدرسة شبرا طالبا منه استثناء هذا الطالب من شرط السن لظروفه الخاصة.

وتصل مرويات ناصف قمة إنســـانيتها عندما يتذكر زيارة والدة طه حســـين لابنها وهو عميد لكلية الآداب، وكيف أنه خرج لاســـتقبال هذه الســـيدة الريفية البســـيطة اســـتقبال العظماء على باب الكلية، وأثناء سير الموكب إلى مكتب العميد اقترب أحد الموظفين من أم طه وشكا لها أن العميد حرمه من الترقية، كان هذا الموظف من بلدة العميد، وبعد أن جلس

الجميع فى المكتب، قالت الأم: يا شيخ طه أوصيك بفلان خيرا، فقال طه لهذا الموظف: لقد لجأت لمن لا يرد له طلب، من الآن لم يعد لأحد أن يرفض لك طلبا.

لقد آثرت أن أذيع مثل هذه الأحاديث الخاصة للدكتور مصطفى ناصف، لأنى لم أجدها مدونة فى أى من كتبه وقد خشيت عليها من الضياع. ففيها كثير من العبر، وفيها كثير من الملامح الإنسانية الخلاقة التى نفتقدها فى حياتنا المعاصرة.

❑❑❑

حاضر النقد الأدبى

فى أوائل سبعينيات القرن الماضى استفاض نقل المنجز الغربى فى النقد، وتحمل أهل المغرب العربى الجانب الأكبر من هذه المهمة الثقافية، واستمرت عملية النقل إلى منتصف الثمانينيات تقريبا حيث اتجه النقاد إلى الإفادة من كل هذه التنظيرات المنقولة فى إعادة قراءة النص العربى أملا فى إضاءة جديدة تكشف عن أدبيته، وعندها حدثت أزمة نقدية، إذ تأبى النص على بعض هذه التقنيات والأدوات المستخلصة من نص له خصوصيته الثقافية واللغوية، وهنا أقدم النقاد على خطوة بالغة الأهمية، وهى إنتاج ثقافة نقدية تفيد من هذا الوافد الحداثى وتوفق بينه وبين بعض الأدوات التراثية التى لم تفقد شرط الصلاحية، ومن هذا التوفيق يمكن استخلاص أدوات تحليلية صالحة للتعامل مع النص العربى.

وفى مطلع القرن الواحد والعشرين ظهر جيل جديد من النقاد أخذ يستعيد مرحلة السبعينيات فى نقل الثقافة النقدية، وترددت على ألسنتهم أسماء (سوسير وباختين وبارت وجينيت) وسواهم من الأعلام، وهذا يعنى أنهم تغاضوا تماما عن المرحلة السابقة عليهم والتى بدأت بإنتاج ثقافة نقدية عربية صالحة للتعامل مع النص العربى، وربما كان ذلك لأن الجيل أسرع إلى ممارسة النقد قبل أن تستحصد ذخيرته المعرفية، وقبل أن تتعدد تجاربه التحليلية، ومن الممكن تحديد الاتجاهات النقدية الحاضرة فى عدة محاور، هى:

المحور الأول: يمكن أن نطلق عليه: (النقد الآلى)، وفيه يتحول الناقد إلى جهاز تسجيل يردد المصطلحات المترجمة - مفتخرا بها - ويرغم النص على تقبلها، فإما أن يرفضها، وإما أن يتقبلها فيتحول إلى كائن مشوه فاقد لهويته الثقافية والجمالية، وكثيرا ما كنت أقرا بعض هذه النقود، وأعجب كيف ردد أصحابها بعض الملاحظات دون أن يتنبه إلى المزالق اللغوية التى سقط فيها، كأن يصف البنية التركيبية بأنها تعمدت تقديم الفاعل على الفعل، والصفة على الموصوف، وهى ظواهر مقبولة فى اللغات الأجنبية، لكنها مرفوضة فى العربية.

المحور الثانى: (النقد الحِرفى) وأقصد: أن النقد تحول إلى حرفة كغيرها من الحرف الصناعية، واللافت أن هذا المحور قد استفاض مع ترجمة منجزات (علم السرد) وما

قدمه جنيت وبرنس وسـواهما من تقنيات سـردية تجاوزت الخمسين تقنية، وأقبل عليها النقاد بوصفها كنزا مريحا. حيث يطبقون هذه التقنيات على نحو محفوظ، فهنا (استباق) وهنا (اسـترجاع) وهنا (توقف) إلى غير ذلك، مما حول النصوص كلها إلى نص واحد فاقد للخصوصية.

المحور الثالث: (النقد المائى) وأقصد به ذلك النقد الشـبيه بالماء (لا لون ولا طعم ولا رائحة)، وهو نقد يمكن نقله من نص على آخر، ومن مبدع إلى آخر. وكثير من النقود التى تنشرها الصحافة الأدبية من هذا المحور.

المحـور الرابـع: (النقد الهوائى) وهو نقـد يعتمد البلاغة التعبيريـة دون أن يحمل مضمونا محددا، وما أن ينتهى القارئ منه حتى يتلاشى كالهواء. والمؤسف أن بعض كبار النقاد سـقطوا فى هذه الهوة، لكثرة مشـاغلهم الثقافية والتنفيذية التى لم تدع لهم فرصة القراءة الفاحصة المدققة.

المحـور الخامـس: (النقد البهلوانى)، وهـو نوع من النقد له مريـدوه، أصحابه من الأسمـاء اللامعة، وبهذه البهلوانية يتقدمون إلى النص، ويسـتخرجون منه أشـياء عجيبة وغريبة، وكأن النص بين أيديهم صندوق سـحرى يسـتخرجون منه كل عجيب مدهش، يخدعون الأبصار والعقول. زاعمين أن ما اسـتخرجوه كان مضمرا مسـتورا، وهم فى ذلك أشـبه بالحواة الذين يستخرجون الماء من الكوب الفارغة. ويستخرجون الطائر من أفواههم وآذانهم، وقد قرأت بعض هذه الدراسات واتهمت عقلى بالقصور، فأين هذه الغرائب التى زعم الناقد أنه أمسك بها، وأزال عنها الغطاء.

المحور السادس: (النقد المسروق)، وهو محور له حضوره فى المرحلة النقدية الأخيرة، إذ قرأت بعض الدراسـات النقدية، وأحسسـت أنه سبق لى قراءة هذا النقد، ثم تبينت أن هناك عملية سرقة ذكية، قام بها المدعى للنقد. إذ إنه سطا على دراسة سابقة لأحد النقاد حول نص معين، وإذا به يحرفها لتصلح لنص آخر فى عملية تلفيق فاضحة.

وأظن أن هذه المحاور فى حاجة إلى مواجهة ثقافة لكى يسـتعيد النقد مسـاره العلمى والجمالى الصحيح.

أهل الاختصاص

مـن الظواهر الثقافيـة المختلة: (تداخل الاختصاص) فـكل صاحب اختصاص فى فن معـين، يمد اختصاصه إلى فنون أخرى لا تدخـل فى اختصاصه، فناقد الأدب - مثلا - يتدخـل فى السياسـة والاقتصاد والدين والطب، وكأنه خبير فيهـا، وربما كان أكثر هذا التداخل خطرا هو تدخّل المؤسسة الدينية الرسمية وغير الرسمية بالحكم على (فن القول)، ووصل الحكم إلى طلب المصادرة والمحاكمة القضائية دون تقديم المسوغات الفنية التى تبرر ذلك.

وهـذا هو الـذى دفعنى إلى هذه المقالة لمناقشـة المسـألة، وبداية، أحـدّد أمرين لهما احترامهما عندى، أما الأمر الأول: فهو أنى لا أقبل على وجه الإطلاق أى إسـاءة للأديان من قريب أو بعيد، ،أما الثانى فهو أنى لا أقرّ مقولة (الحرية المطلقة) فهى موازية للفوضى المطلقـة، بـل هى أخطر من هذه الفوضى، لكن هـذا وذاك لا يعنى أن يكون لغير المختص الحـق فى محاكمة الإبداع، ذلك أن معظـم من تدخلوا بالحكم على النص الأدبى من أهل الاختصاص فى شـئون الدين، ومن ثم حاكموا النص بالاسـتناد إلى (اللغة القرآنية)، وكان مبرر المحاكمة أن النص انتهك المقدسات.

وعـدم الاختصاص غيّب عنهم أن هذه المحاكمة فاسـدة فى أساسـها، ذلك أن اللغة العربية سـابقة على القرآن وعلى الإسـلام، يقول الكتاب الكريم عن نزوله: ﴿بِلِسَانٍ عَرَبِيٍّ مُّبِينٍ﴾ (الشـعراء ١٩٥)، معنى هذا أن اللغة العربية أوسـع من اللغة القرآنية، والإحصاء يمكـن أن يوثق هذا الادعاء، إذ إن المادة اللغوية فـى القرآن تبلغ: (١٦١٠) مواد تقريبا، ونقصد بالمادة: الصيغة المفردة ومشتقاتها، مثل: مادة (ك ف ر) منها: (كافر وكافرة وكفار وكفرة) إلى آخر هذه المفردات التى تمثل مادة واحدة.

إن هـذا الإحصـاء يقودنا إلى نتيجة مهمة، وهى أن المادة اللغوية فى القرآن لا تمثل إلا (٢,٨ ٪) من المادة اللغوية فى معجم (لسـان العرب) الذى يضم ما يزيد على ثمانين ألف مادة تقريبا، وقد يسـتنكر البعض هذه النتيجة لأن القـرآن يضم (٧٧٩٣٤) مفردة تقريبا، حسـب إحصاء السـيوطى، فكيف لايمثل هذا الكم من المفردات إلا هذه النسـبة الضئيلة؟

والمستنكرون ينسون ظواهر التكرار والاشتقاق اللذين ساعدا على هذه الكثرة العددية، فمادة (أ ل هـ) ترددت فى القرآن (٢٨٦٣) مرة تقريبا، وهى لا تمثل إلا مادة واحدة، أى أن محاصرة المبدعين باللغة القرآنية ظلم لهم ولإبداعهم.

ويجب التنبه إلى أن القرآن استخدم المفردات بمعناها الذى تواضعت علية العرب قبل نزوله، كما استخدمها بالمعنى الإسلامى الجديد، فمفردة (الصلاة) فى أصل المعنى: (الدعاء)، ثم أخذت معنى جديدا بعد الإسلام نعرفه جميعا، وقد استخدمها القرآن بالمعنيين، إذ جاءت بمعناها الوضعى فى قوله تعالى من [سورة التوبة ١٠٣]: ﴿وَصَلِّ عَلَيْهِمْ إِنَّ صَلَوٰتَكَ سَكَنٌ لَّهُمْ﴾ أى: (ادع لهم واستغفر لهم)، كما استخدمها بالمعنى الإسلامى فى قوله تعالى من [سورة النساء ١٠٣]: ﴿إِنَّ ٱلصَّلَوٰةَ كَانَتْ عَلَى ٱلْمُؤْمِنِينَ كِتَٰبًا مَّوْقُوتًا﴾ وهكذا الأمر فى مفردات (السجود والركوع والإيمان والكفر)، معنى هذا أن للمبدعين الحق فى استخدام المفردات بالمعنيين أيضا. فعندما يقول الشاعر إبراهيم ناجى فى بيت محبوبته:

هذه الكعبة كنا طائفيها والمصلين صباحا ومساء
كم سجدنا وعبدنا الحسن فيها كيف بالله رجعنا غرباء

ليس من حق أحد أن يحاكم هذا القول الشعرى، لأنه استخدم (الكعبة) فى معناها الوضعى: (البيت المربع)، واستخدم (الطواف) بمعنى: (الاستدارة)، وهكذا: الصلاة والسجود والعبادة، هذا فضلا عن (المجاز) و(التأويل) اللذين يسوغان مثل هذه الاستعمالات.

□□□

السخرية

إن الـكلام عن هذه المفـردة، يحتاج أولا أن نحدد مرجعيتهـا اللغوية، يقول المعجم: (السخرية) هى (الازدراء والاحتقار) وأما الدلالة الاصطلاحية فهى: (التعبير الذى لا يقصد لفظـه، وإنما يقصـد مفهومه)، وقد يقصد بها: (التعبير الـذى يقصد به عكس مفهومه)، ويجب التنبه إلى أن الدلالة التى للسـخرية لا تنحصر فى الصياغة اللفظية، بل تشمل كل وسائل التعبير.

وللسـخرية أطراف ثلاثة، الطرف الأول: (السـاخر) أو (منتج السـخرية)، ولابد أن يتحقق فيه عدة مواصفات، مثل: (الذكاء، وسرعة البديهة، وقوة الملاحظة)، وإقدامه على السـخرية تصحبه دوافع مختلفة، بعضها خاص، وبعضها عـام، ومن الدوافع الخاصة: خلافه مع شـخص بعينه، أو كراهيته لسلوك شـخص ما، أما الدوافع العامة، فقد تكون الحالة التى عليها المجتمع من فسـاد وانحلال، أو الوقوع تحت سـيطرة سـلطة ظالمة، أو سلطة اقتصادية أو اجتماعية أو سياسية فاسدة.

أمـا الطرف الثانى، فهو (المسـخور منه)، ثم يأتى الطرف الثالث، وهو (السـخرية) ذاتهـا، ولها خواصها التى تميزها، مثل (الإيجاز) و(قدرة الوصول إلى المتلقى)، وطبيعتها أن تكـون (بنيـة مفتوحـة)، لأن دلالتها احتمالية، ذلك أن كل متلـق يفهم المقصود منها حسب ثقافته من ناحية، وموقفه من الساخر والمسخور منه من ناحية أخرى، فعندما أقول لشخص: (ادخل السجن أيها الأمير)، قد يكون المقصود السخرية منه، وإن مكانته الرفيعة لن تحول دون سـجنه، وقد يكون المقصود مواساة هذا الشخص فى أزمته، وأن السجن لن ينتقص من مكانته الرفيعة، أى أن السياق هو الذى يحدد الهدف الدلالى.

وللسخرية أهداف متعددة، إذ يكون الهدف منها الانتقام من شخص بعينه، وتعريضه للازدراء، وقد يكون الهدف الانتقام من نظام محدد يعانى السـاخر منه، أما المسـتهدف النهائـى، فهو رد هذا الشـخص أو هذا النظام إلى الطريـق الصحيح، وقد يكون الهدف: التنبيه إلى أشكال القصور والظلم والفساد.

وأدوات السـخرية متنوعة، فقد تكون الأداة هى (اللغة)، حيث تتضمن الصياغة ألفاظا معينة تشـير إلى الهدف الأساسـى، مثل: (السـخرية – الاسـتهزاء – التهكم – التندر

- الاحتقـار - الضحك)، وهنا نشـير إلى أن السـخرية قد تعتمد علـى اللعب بالكلمات، واسـتخدامها فى عكس ما تدل عليه، كأن نطلق على شـخص قصير اسم (نخلة)، أو على شـخص بخيل اسـم (كريم)، وقد يكون اللعب اللغوى بإدخـال الصياغة منطقة الغموض والإبهام، كأن أقول لإنسـان يعانى العرج: أتمنى أن تتماثل سـاقاك، فقد يعنى ذلك أن تكون المصابة سليمة كالأخرى، وقد يعنى ذلك أن تكون السليمة مصابة كالأخرى.

ومن الأدوات غير اللغوية: (الحركية)، حيث يلجأ الساخر إلى توظيف إشاراته الحركية بالأعضاء الجسـدية: (اليد - الحاجب - الفم - المنكب - العين - الساق) وقديما سمى الجاحظ هذه البنية (الإشـارة)، وأوضح أن أهميتها التعبيرية قد تفوق اللغة، لأن المجتمع قد اتفق على توظيفها فى إنتاج دلالات محددة.

وتتصل الأداة الحركية بما يمكن أن نسـميه (المحاكاة)، محاكاة الشخص المسخور منه محاكاة هزلية، على نحوما نشاهده فى الصور المتحركة، وهو تطور لنموذج قديم كان يسمى (خيـال الظـل) أو (القراقوز) وكان من المألوف أن يصحبها بعـض الأغانى و(المنولوجات) التى تكسـب السخرية طابعا غنائيا موسـيقيا، ويتصل بهذه الأداة الرسوم (الكاريكاتورية) التى تعتمد التركيز على بعض الملامح المميزة للشخصية التى تكون موضوعا للسخرية، وهذه الأداة من أكثر أدوات السخرية فى الواقع المعاصر، وأكثرها انتشارا وتأثيرا.

ونتوقـف أمـام الأداة الأخيرة التى نعرض لها، وهـى (الأداة البلاغية)، وقد آثرت أن تكون آخر الأدوات، لأنها فى حاجة إلى دراية خاصة بالدرس البلاغى التراثى، هذا الدرس الذى أولى عناية خاصة لفن السخرية، وحدد لها أبنية تعبيرية خاصة تنتج السخرية على نحو مباشر حينا، وغير مباشر حينا آخر، ومن أهمها بنية (التهكم) التى تستخدم العبارة اسـتخداما معكوسـا فى مثل قولنا: (أبشـرك بالرسـوب فى الامتحان)، إذ استخدم لفظ البشـارة فى غير معناه الأصلى، ومنها بنية (الهزل المراد به الجد) و(الذم بما يشبه المدح) وعكسـه، كأن تقول: (هذا رجل كاذب لكنه سارق) فـ (لكن) هنا توهم بأن ما بعدها صفة مدح، لكنها كانت صفة ذم أيضا، ومنها بنية (التورية) و(التعريض).

ومن المهم الإشـارة إلى أن (السخرية) بنية ثقافية لازمت المسيرة القديمة للثقافة، لكنها كانت تزدهر فى أوقات الأزمات والكوارث والقهر والاسـتبداد والفساد، ويمكن توثيق ذلك بما جاءنا من فن السـخرية عند (ابن المقفع) فـى (كليلة ودمنة)، والجاحظ فى (البخلاء)

و(الرسائل)، كما أن الخطاب الشعرى قدم كثيرا من نماذج السخرية، وهو ما نلاحظه عند واحد من أهم الشعراء القدامى وهو (الحطيئة) ثم (أبو العلاء)

ومن منهجية البحث أن نحدد الفارق بين السخرية والهجاء، لأن هذا التحديد هو الذى يكسب السخرية نوعا من المشروعية التى تحميها من سلطة القانون السماوى والأرضى، ذلك أن (الهجاء) (ذكر المعايب، وتوجيه الشتائم، وإلصاق التهم بالحق والباطل)، ويكاد يفارق السخرية فى أنه يأتى مباشرا، بينما السخرية غير مباشرة من ناحية، وقابلة للاحتمال والتأويل من ناحية أخرى، ففى الهجاء أقول للشخص: (أنت لص)، وفى السخرية أقول له: (أنت طويل اليد)، ذلك أن الجملة الأخيرة يمكن أن تعنى أن هذا الشخص لص، وقد تكون كناية عن قدرته المشروعة فى الوصول إلى هدفه.

والملاحظ أنه من الممكن أن تتداخل السخرية مع الهجاء، وهو ما يجعلها مرفوضة شرعا وقانونا، وهذا الرفض الشرعى يمكن أن نتابعه فى بعض الآيات القرآنية فى مثل قوله تعالى من سورة [الحجرات ١١]: ﴿يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا لَا يَسْخَرْ قَوْمٌ مِّن قَوْمٍ عَسَىٰ أَن يَكُونُوا خَيْرًا مِّنْهُمْ وَلَا نِسَاءٌ مِّن نِّسَاءٍ عَسَىٰ أَن يَكُنَّ خَيْرًا مِّنْهُنَّ ۖ وَلَا تَلْمِزُوا أَنفُسَكُمْ وَلَا تَنَابَزُوا بِالْأَلْقَابِ ۖ بِئْسَ الِاسْمُ الْفُسُوقُ بَعْدَ الْإِيمَانِ ۚ وَمَن لَّمْ يَتُبْ فَأُولَٰئِكَ هُمُ الظَّالِمُونَ﴾.

أما إذا ظل الهجاء فى نطاق السخرية الفنية، فإن المجتمع قد يتغاضى عنه، بل ربما شجعه كما كان الحال فى (النقائض) بين جرير والفرزدق، وإن ارتبط ذلك بالسياق الثقافى فى العصر الأموى، وهو الأمر الذى لم يعد مقبولا فى الزمن الحديث.

والمؤسف أن كثيرا مما يطلق عليه (أدب السخرية) اليوم، ما هو إلا (هجاء) صريح، وقد حاول البعض تغطية هذه الصراحة فجاءت السخرية أشبه بالهذيان الموغل فى السذاجة والأفكار المكرورة، مع إضافة بعض ملامح الاستظراف الثقيل.

ويمكن أن نضيف إلى السخرية بنية (المفارقة) التى تنتج السخرية فى سياق درامى عندما تصطدم الطموحات مع القدرات، والرغبات مع الإمكانات المادية والمعنوية، وتأتى الدرامية من ثنائية طرفى المفارقة، وما بينهما من علاقة غير متوازنة، تدفع أحدهما إلى السخرية من الآخر عن طريق (النفى والإثبات) أو (الذكاء والغباء) أو (العلم والجهل) إلى آخر هذه الثنائيات التى تساعد على توليد المفارقة الساخرة

المصطلح

(١)

قضية (المصطلح) ليست جديدة على الثقافة العربية فى مختلف المجالات العلمية والأدبية والنقدية والحياتية. ففى مطلع القرن العشرين واجهت هذه الثقافة طوفان الوافد الغربى فى مجالات المعرفة المختلفة، ومع هذا الطوفان ظهرت الترجمة لتعريب أسماء الوافد الجديد، الذى لم يكن للعربية به معرفة، وقام بهذه المهمة الجيل الأول من رواد النهضة العربية، وكانوا يمتلكون اللغتين، اللغة التى ينقلون منها، واللغة التى ينقلون إليها، مع امتلاكهم للذائقة الصياغية للعربية، على مستوى الصوت، أو على مستوى التركيب.

وإذا رجعنا بالذاكرة إلى هذا الزمن. للاحظنا أنه كان زمن إنشاء الجامعة، وإنشاء نظام المحاكم، وغيرهما من المؤسسات الحضارية، وصاحب هذا الإنشاء ترجمة الأسماء والمصطلحات التى تناسب هاتين المؤسستين، مثل: (الجامعة – الكلية – القسم – المعيد – المدرس – الأستاذ المساعد – الأستاذ – رئيس القسم – عميد الكلية – رئيس الجامعة) وبالمثل نتابع بعض مصطلحات المحاكم: (المحكمة الابتدائية – محكمة الاستئناف – محكمة النقض – المحكمة الدستورية – النائب العام – وكيل النائب العام – المستشار – رئيس المحكمة – المستشار – المحامى – المتهم) إلى آخر هذه الأسماء والمصطلحات التى نسينا أنها مترجمة. بل كان الاعتقاد أنها عربية أصيلة، وما ذلك إلا لأن الذين قاموا بمهمة الترجمة كانوا على وعى بما يقومون به لخدمة المجتمع، وفتحه لأفق الحضارة الجديدة، دون انتهاك الذوق العربى، والهوية العربية.

أما فى الزمن الأخير، فإن المترجمين كانوا بين أمرين، إما أنهم يجيدون اللغة التى يترجمون منها إجادة أبنائها، لكنهم فاقدون لذوق العربية صياغيا ودلاليا، ومن ثم جاءت ترجماتهم نافرة ومنفرة وغامضة وفاقدة لروح الصياغة العربية، وإما أنهم يجيدون العربية، لكنهم لا يجيدون اللغة التى يترجمون منها، ومن ثم جاءت ترجماتهم عشوائية غير واضحة المعنى.

(٢)

وأعرض هنا لمصطلح واحد من مصطلحات الحداثة النقدية، هو مصطلح: (deviation)، والمقصود بهذا المصطلح أمران متكاملان هما:

أ - الخروج على النظام اللغوى المثالى.

ب - الخروج على الاستعمال الشائع والمألوف.

وهـو من أهم مصطلحات (الأسـلوبية)، إذ تُرجم هذا المصطلـح ترجمات متعددة، فى مقدمتها: (الانحراف)، وتتابعت الترجمات فى عدة مصطلحات: (الانزياح - التجاوز - الانتهاك - الشذوذ -التخالف - الاستبدال. ثم العدول).

وقد ترددت هذه المصطلحات فى كتابات نقاد الحداثة، بوصفها فتحا جديدا فى قراءة النص الأدبى، وهو ما يدعونا إلى إعادة النظر فيها لاختيار أنسـبها لطبيعة النص العربى، ولطبيعة الثقافة العربية، وقد أشرنا إلى أن أكثر هذه المصطلحات ترددا فى المجال النقدى، مصطلح (الانحراف)، ويبدو أن أول من أشـاعه (ميشـيل ريفاتير) (١٩٥٩م - ١٩٦٠م)، لكنـه رفـض ربطه بالنموذج الخارجي، من حيث يكون الخارج النموذج المثالى الذى يقاس إليه كل انحراف، ومن ثم كان بنيويا فى ربطه للظاهرة بالنسق الداخلى للنص.

وفى رأيى أن المصطلح غير مناسب للثقافة العربية، ذلك أن مفردة (الانحراف) لحقتها بعـض الهوامـش الدلالية فى الاسـتعمال العام ينفـى عنها الصلاحية، إذ هى تشـير إلى الانحراف الأخلاقى والاجتماعى، والقارئ لا يمكن أن يتناسـى هذه الهوامش عند سماعه للمفردة، ويتوافق معها مفردة (الشذوذ) و(الانتهاك) و(التجاوز)، أما (التخالف والاستبدال) فلا قدرة لهما على التعبير عن الظاهرة الأسلوبية التى نحن بصددها.

أمـا مصطلـح (الانزياح) فيبدو أن أول من اسـتخدمه (سـبتزر)، إذ كان يقدم محاولة لمواجهة البنيوية التى ربطت ظواهر الانزياح بالنسق الصياغى الداخلى للنص، وفى مقابل ذلك قدم محاولته فى ربط هذه الظواهر بالبعدين النفسى والعاطفى.

ويمكن إدراك المفارقة بين مصلحى (الانحراف والانزياح) بالنظر فى البعد المكانى الذى يمارسان فيه فاعليتهما التحليلية، ذلك أن مصطلح (الانزياح) مشبع بالطابع المكانى، ومن ثم يختصر فاعليته فى مسـاحة صياغية محدودة ومحددة، وغالبا ما تكون هذه المسـاحة محصورة فى المفردة، فعندما استخدم الدال (أسد) فى الدلالة على الحيوان المفترس، يكون

هناك تطابق بين الدال والمدلول، أما إذا أطلقنا (الأسد) على الجندى الشجاع، فيكون هناك (انزياح)، أى انزاح الدال (أســد) بعيدا عن مدلوله الحيوانى، إلى دلالة طارئة (جندى)، وقد حاول بعض الأســلوبيين توسيع مجال المصطلح، وتخليصه من سيطرة المكانية، ليحل فى سياقات أخرى يمكن متابعتها على النحو الآتى:

الســياق الأول: حضور عنصر تعبيرى لا يلائم النســق التعبيرى من ناحية، ولا يلائم السياق الكلى من ناحية أخرى، ويمكن أن نمثل له بقول أبى تمام:

لا والذى هـو عالـم أن النــوى   صَبِر، وأن أبـا الحسين كريـم

إذ لا صلة بين (مرارة البعاد) و(كرم أبى الحسين).

الســياق الثانى: خروج الدلالة من الحدود المنطقية، وإيغالها فى التناقض، ويمكن أن نمثل لهذه الظاهرة بقول زهير ابن أبى سلمى:

حىّ الديار التى لم يعفها القـدم   بلـى، وغيرهــا الأرواح والديــم

فقد ذكر الشاعر فى الشطر الأول (أن الديار لم تتغير) لكنه فى الشطر الثانى قال (إنها تغيرت)

السياق الثالث: يتمثل فى (انتهاك) النص لنفسه، عندما تكون الصياغة غير معبرة عن مقصود المتكلم، فقد أراد امرؤ القيس أن يصور سرعة فرسه، فقال:

فللسوط ألهوب، وللسـاق دَرة   وللزجر منه وقع أخرج مُهذِب

فانتقدته زوجه (أم جندب) بأن هذا الوصف يدل على بلادة فرسه لا على سرعته، لأنه لا يسرع إلا بالضرب والزجر.

السياق الرابع: يكون فيه الانتهاك بالخروج على المواضعة اللغوية، كما فى قول (أوس ابن حجر) يصور امرأة فقيرة، تسكت بكاء طفلها بالماء:

وذات هِـدمٍ عــارٍ نواشِرهـا   تصمت بالمـاء تولبا جدعــا

حيث سمى الصبى (تولبا) والتولب ولد الحمار.

والملاحظ أن (الانحراف) يكاد يســاوى الانزياح فى دخول هذه الســياقات الصياغية، لكنه -غالبا- يتجاوز المفردات إلى المركبات.

(٣)

وآن لنا أن نتوقف أمام هذه الترجمات المترادفة لمصطلح واحد، والترجمة التى نراها الأنسب والأصح، وأكثرها صلاحية للتعامل مع النص العربى بكل خصوصيته اللغوية والثقافية.

وسوف نبدأ بمصطلح (الانزياح) الذى حظى بإقبال نقاد الحداثة، وقد أوضحنا أن صلاحيته تكاد تنحصر فى البنية الإفرادية من ناحية، والبعد المكانى من ناحية أخرى، أى أن التراكيب تظل خارج سلطته التحليلية.

وينافس مصطلح (الانحراف) المصطلح السابق فى التردد فى الخطاب النقدى الحداثى، وهو من الأبنية الصياغية المشبعة بهوامش الاستعمال المرفوضة خلقيا وثقافيا وقانونيا..

ويأتى مصطلح (التجاوز) بدلالته على المرور، أو تجاوز المكان، أو التجاوز فى التصرفات الخلقية والعلمية والأدبية، أى أنه لا يمتلك صلاحية التعامل مع الأبنية الصياغية إفرادا وتركيبا، وقريبا منه مصطلح (الشذوذ) بكل هوامشه الدلالية المرفوضة.

أما (التخالف والاستبدال) فلا مجال لهما فى نطاق المفهوم الذى سبق أن حددناه لمصطلح: (deviation)، ذلك أن التخالف والاستبدال قد ينطبقان على ظواهر (التقابل والتناقض) دون أن يكون فى ذلك خروج على النسق المحفوظ لغويا أو دلاليا فى قليل أو كثير.

ومصطلح (الانتهاك) مشبع بكم وافر من العدوانية، أقول: (انتهك الشيء: اعتدى عليه واستباحه).

يتبقى عندنا مصطلح (العدول) وهو- فى رأينا - أصح هذه الأبنية الصياغية لترجمة المصطلح الوافد من الغرب، وأقدرها على التعبير عن مضمونه الدلالى فى الخروج على المألوف صياغيا ودلاليا، وقد عرفه القدماء بأنه «الخروج من أسلوب إلى أسلوب آخر مخالف للأول»، أى أن فاعلية المصطلح تستوعب البنية إفرادا وتركيبا، بل إنه يمتلك القدرة على النزول من الكلمة المفردة إلى الحرف المفرد، وبخاصة فيما أطلقوا عليها (حروف المعانى)، ومثلها (الضمائر) التى تكون محلا أثيرا للعدول بين الضمائر المختلفة، وهو ما جاء فى البلاغة تحت مصطلح: (الالتفات)، وهو ما يوازى (العدول) فى المفردات فى مباحث (علم البيان) فى الاستعارة والكناية، ويوازى العدول فى مباحث (علم المعانى) من

تحريــك الدوال والتراكيب من مكانها المحفــوظ إلى أماكن طارئة لأهداف بلاغية جمالية، ويوازى ظواهر العدول فى مباحث (علم البديع) من مثل (الجناس) و(التورية) و(التعريض) وغيرها من الأبنية البديعية المشبعة بالعدول.

❑❑❑

النسق والسياق

(١)

من المصطلحات التى استقرت فى الخطاب الأدبى، مصطلحا: (النسق والخطاب)، وقد شاب استخدامهما بعض الخلط، إذ كان يحل كل واحد منهما محل الآخر حينا، ويستخدم كل منهما فى غير موقعه الصحيح حينا آخر، ومن ثم احتاجا إلى تحرير يحدد مفهوم كل منهما، والموضع الذى يصلح لكل واحد منهما.

وواضح أن مصطلح (النسق) هو الأكثر انتشارا، وبخاصة فى قراءة الأعمال الأدبية وتحليلها لكشف أبعادها الثقافية والاجتماعية والنفسية والسياسية. وهذا المصطلح ترجمة للكلمة الإنجليزية: (system)، وقد حددها (معجم المصطلحات الأدبية الحديثة) بأنها: نظام علاقات تقوم على أساس الاختلاف، ومن شأنه أن ينتج المعنى وفق قواعد ثابتة ومتتابعة.

وقد بدأت بذكر مفهوم المصطلح فى الوافد الغربى، لأنه المفهوم الذى اعتمده معظم من وظفوه فى الخطاب الأدبى الحديث، دون أن يعنوا أنفسهم بمتابعته فى الثقافة العربية، ويقول معجم (لسان العرب): (النسق من كل شيء: ما كان على نظام واحد، أقول: نسّق الشيء: نظّمه). وإذا انتقلنا إلى المفهوم الأدبى، فسوف نجده قريبا من هذا المفهوم المعجمى، وعبد القاهر الجرجانى أحد الأعلام الذين وظفوا المصطلح توظيفا دقيقا، يقول عن (النسق): هو ضم الألفاظ بعضها إلى بعض، وتعليق بعضها ببعض، وجعل بعضها بسبب من بعض، لا أن ننطق بعضها فى إثر بعض من غير أن يكون بينها تعليق.

وإفراغ الكلام من هذا التعليق، يهدم النسق، ونحن إذا تأملنا، وجدنا أن الذى يكون فى الكلام من تقديم بعض الألفاظ على بعض، إنما يقع فى النفس أنه نسق، إذا توخينا فيه معانى النحو، أما مع ترك ذلك، فلا يقع نسقا، ولا يتصور بحال.

أى أن المفهوم فى الثقافتين: العربية والغربية يعتمد (النظام والترتيب)، ويمكن أن يجمع بين (الثبات والتغيّر)، أما الثبات، فلأن الهيكل البنائى للغة ثابت، إذ إن بها أنساقا وظيفية ثابتة، مثل: ركائزها الأساسية: (اسم – فعل – حرف)، ومثل أن (الفاعل

مرفوع، والمفعول منصوب، وما يلى حرف الجر مجرور)، ومثل (الجملة الاسمية والفعلية)، ومثـل: (الإفراد والتثنية والجمع)، أما التغير، فهو الحركة التى تتحركها بعض الوظائف النحويـة، مثل: تقدّم الخبر على المبتدأ، وتقـدم المفعول على الفاعل، وتقديم الحال على صاحبها، وغيرها من الظواهر التى تكسـب الصياغـة طابعا جماليا، وبمعنى لآخر نقول: إن اللغـة تضم مجموعة من الوظائـف المحفوظة، وهى التى تمثل الثبات فيها، مثل تقدم (الموصـوف على الصفة) و(تقدم الموصول علـى الصلة، وتقدم الفعل على الفاعل، كما تضم مجموعة من الوظائف غير المحفوظة، وهى التى تمثل التغير، كما فى الأمثلة التى أشـرنا إليها.

ولم يظل مصطلح (النسـق) محصـورا داخل البنية اللغوية، بـل كان له امتداده الذى تجاوزها، ليكون للنسـق بنية خارجية تتناول الأنشـطة الاجتماعيـة، والوقائع الثقافية، ويكون لها تأثير مباشر، أو غير مباشر فى البنية النصية، شريطة أن يتوفر فى هذه الأنشطة والوقائع شـرطا: (النظام والثبات)، لأن افتقادهما، أو افتقاد أحدهما، ينقلنا إلى المصطلح الآخر: (السياق).

(٢)

يقول معجم (أساس البلاغة): «ساق الحديث أحسن سياق» أى أن السياق مرتبط بالبناء الصياغـى الجمالى، وهـو مفهوم قريب من مفهوم المصطلح فى الوافـد الغربى، فيما عرف بالمنهج السـياقى: (contextua approach)، والمقصود به: طريقة اسـتعمال الكلمة فى إنتاج المعنى، وهذا السـياق ينقسم إلى سـياق داخلى، وسياق خارجى، أما الداخلى، فهـو علاقـة الكلمة بما يجاورها من كلمات، وهذه العلاقة هـى التى تحدد معناها، نمثل هنا بالفعل (قضى)، أقول: (قضى عليه بالسجن): (حكم عليه)، و(قضى دينه): (سدده) و(قضى): (مات)، و(قضى عمره فى اللهو): (أمضى)، إلى آخر هذه العلاقات التجاورية.

وهذه العلاقات التجاورية لا تنحصر وظيفتها فى تحديد المعنى فحسـب بل إنها التى تحدد طبيعة الكلمة جماليا، وتكسبها القبول أو الرفض الفنى، ويقدم عبد القاهر الجرجانى نموذجه لهذه الظاهرة اللغوية فى استعمال كلمة (الأخدع) – هو عرق فى العنق –، وكيف كانت حسنة فى قول (الصمة القشيرى):

تلفتّ نحـو الحـى حتـى وجدتنى   وجعت من الإصغـاء ليتا وأخدعـا

وقول البحترى:

وإنـى وإن بلغتنى شـرف الغنى وأعتقت من رق المطامع أخدعى

ثم كيف قبحت فى قول أبى تمام:

يا دهر قـوم من أخدعيك، فقـد أضججت هـذا الأنام من خرقك

أما الســياق الخارجــى، فله بعده المكانــى، وبعده الزمانى والموضوعــى، والمقصدى، والثقافــى، فكلمة (الــدار) مكانيا لها دلالتها فى الريف على المســكن، وهى دلالة مغايرة لمعناها فى الحضر، فالدار فى الحضر، مكان عام، مثل: (دار القضاء) و(دار الكتب) و(دار الحكمــة)، وكلمة (القطار) لها معناها فى الزمن القديــم: (قافلة الجمال) وهو غير معناها فى الزمن الحاضر الذى يدل على هذه الآلة الحديدية، وكلمة (جميلة) فى وصف الموضوع الأنثوى، غيرها فى وصف (الأخلاق)، إذ يكاد يكون الوصف الأول خالصا للصورة المادية، بينما يخلص الوصف الآخر للبعد المعنوى، أما الهدف القصدى، فإن كلمة (مؤدب) عندما تكون وصفا لشخص مهذب، غيرها عندما أصف بها لصا، إذ تكون فى الأولى مدحا، وفى الثانية للسخرية.

أما الســياق الثقافى، فيعــبر عنه هذه الرواية التى يرويها عبــد القاهر، يقول: «ركب الكندى المتفلســف إلى أبى العباس، وقال له: إنى لأجد فى كلام العرب حشــوا، فقال له أبــو العبــاس: فى أى موضع وجدت ذلك؟ فقال: أجد الأعــراب يقولون: (عبد الله قائم) ثــم يقولــون: (إن عبد الله قائم)، ثم يقولون: (إن عبد الله لقائم)، فالألفاظ متكررة والمعنى واحــد. فقال أبو العباس: بل المعانى مختلفة لاختلاف الألفاظ، فقولهم: (عبد الله قائم)، إخبــار عن قيامه، وقولهم: (إن عبد الله قائم)، جواب عن ســؤال ســائل، وقولهم: (إن عبد الله لقائم)، جواب عن إنكار منكر قيامه، فقد تكررت الألفاظ لتكرر المعانى. فما أحار المتفلسف جوابا»

وكلها ســياقات ليس لها صفة الثبات، ومن ثم صح أن تدخل دائرة (الســياق) لكنها لا تصلح لدائرة النســق، فمقولة (النســق الثقافى) التى شاع اســتعمالها أدبيا، تحتاج إلى مراجعة.

لغويات جزئية

الاسم والكنية واللقب

نعرض لهذه الثلاثية بوصفها نسقا ثقافيا احترمه التراث، واحترمته الحداثة غالبا، وقد اهتم الدرس القديم بهذه الثلاثية، فحدد معناها، وحدد ترتيبها عندما تجتمع فى الكلام، وهذه الثلاثية تندرج تحت مصطلح واحد هو: (العَلَم) الذى يعين مسماه تعيينا مطلقا دون قيد، مثل: (محمد – عمر – مكة – قطن)، وينقسم إلى هذه الثلاثية فى العنوان.

أما الاسم فهو مثل: (خالد وأحمد)، والكنية، ما صُدِّر (بأب أو أم، وأخ أو أخت، وعم أو عمة، وخال أو خالة)، مثل: (أبو تمام، وأم كلثوم، وابن ميادة) بشرط أن تكون العلاقة بين الطرفين، هى الإضافة، فليس من الكنية: (ابن لمحمد) و(أخ لعلى).

أما اللقب وفهو ما دل على الشخص مع دلالة إضافية تفيد المدح أو الذم، مثل: (الصديق و الفاروق) فى المدح، و(السفاح و الكذاب) فى الذم، والذى أهتم له هنا هو ترتيب هذه الثلاثية عند اجتماعها معا، وبالنسبة لاجتماع الاسم مع الكنية، يجوز تقديم أحدهما على الآخر، أقول:

(عمر بن الخطاب) أو (ابن الخطاب عمر)، وإذا اجتمع الاسم واللقب، وجب تقديم الاسم، أقول: (عمر أمير المؤمنين) و(هارون الرشيد)، إلا إذا كان اللقب هو الأشهر، جاز تقديمه، مثل: (المسيح عيسى ابن مريم) و(السفاح عبد الله) أول خلفاء بنى العباس و(المتنبى) أحمد بن الحسين.

واضح من كل هذا أن الثقافة العربية تحتم البدء بالعلم، سواء كان اسما أم كنية أم لقبا، وهذا ما حافظت عليه النصوص العربية المقدسة وغير المقدسة، فقد ذكر القرآن الكريم أسماء الأنبياء والمرسلين بالعلم مباشرة: (نوح – إدريس – إبراهيم – موسى – عيسى – محمد)، وقد يستخدم القرآن الكنية كما فى (أبو لهب)، واللقب كما فى (المسيح و ذو القرنين وفرعون) لقب ملوك مصر.

وبرغم أن الثقافة العربية ثقافة (قَبَلية)، وأن القبيلة تمثل مركز الثقل فى هذه الثقافة، فإنها حافظت على هذا النسق، أى أنها تبدأ بالاسم العلم، ثم بعده الأب والجد، وتأتى القبيلة فى نهاية التعريف بالشخص، وقد عرفت كتب التراث أعلام الشعر على هذا النحو:

(جرير): جرير بن بلال بن عطية بن الخطفى من (يربوع) وينتهى إلى (تميم)

(الفرزدق): همام بن غالب بن ناجية، وتنتهى سلسلة آبائه - أيضا - إلى (تميم)

وأصل الآن إلى الذى أستهدفه من كتابة هذا المقال. إذ لاحظت أن كثيرا من كبار الكتاب وصغارهم، وكثيرا من دارسى الماجستير والدكتوراة يتعمدون اختراق السقف الثقافى الذى احترمته الثقافة العربية قديما وحديثا، وذلك بترك كتابة الاسم العلم، والبدء باسم العائلة، أى أنهم يتركون النسق الثقافى العربى إلى النسق الثقافى الغربى الذى يبدأ باسم العائلة فى كل التعريفات والتقديمات، بل إن المؤسسات والشركات تحمل دائما اسم العائلة. أى اسم الشخص الواحد الذى يكون عمادها الذى تنتسب إليه، وامتد هذا النسق من الاقتصاد إلى السياسة والثقافة، وهو المدون فى كل المستندات التعريفية: (البطاقة الشخصية وجواز السفر)، ومن ثم تأتى أسماء الرؤساء باسم العائلة: (كندى - نيكسون - بوش - أوباما - تشرشل - ديجول).

فإذا تابعنا الرسائل العلمية فى الجامعات العربية، وتابعنا مؤلفات بعض الكتاب، لاحظنا أن الكثير منها يلتزم النسق الغربى فى كتابة الأسماء: أى يبدأ باسم الأب، ثم الاسم العلم، يكتبون: (عصفور - جابر) فى (جابر عصفور)، و(إبراهيم - عبد الله) فى (عبد الله إبراهيم)، (والعسكرى - أبو هلال) فى (أبو هلال العسكرى)، و(المسدى - عبد السلام) فى: (عبد السلام المسدى).

ويبدو أن هؤلاء وأولئك غاب عنهم أنهم يكتبون نصا عربيا، ويقدمونه لقارئ عربى، يجب عليهم أن يحترموا نسقه الثقافى، وذائقته الصياغية، وأن يبدأوا كتابة الأسماء بالعَلَم، كما هو وارد فى المدونات التراثية والمعاجم، إذ كان مؤلف الكتاب يعرف بنفسه محافظا على هذا النسق العربى، من مثل التعريف (بابن قتيبة) فى مقدمة كتابه: (الشعر والشعراء) بأنه: (أبو محمد عبد الله بن مسلم بن قتيبة) وهكذا معظم المؤلفين، والمؤسف فى هذا الاختراق الثقافى أنه لم تكن هناك ضرورة تسوغه، أو حاجة تلجئ إليه، وإنما هو التقليد الأعمى لكل وافد من الغرب سواء توافق مع الثقافة العربية، أم تنافر معها.

منطق العقل ومنطق اللغة

المنطق العقلى يقوم على المقدمات الصحيحة التى تسلم إلى نتائج صحيحة، وهذا المنطق هو الذى ينظم حياة البشــر فى علاقاتهم ببعضهم البعض، وعلاقاتهم بالأشــياء، وهذا غير منطق اللغة الذى يقوم على الفهم والإفهام فى البيئة اللغوية الواحدة، فإذا خرج واحد من أفراد هذه البيئة على هذا المنطق حكم عليه بالشذوذ، والفرق بين المنطقين: أن منطق العقل عام للبشر فى كل مكان وزمان، أما منطق اللغة، فهو خاص ببيئة محددة.

فى هذا الســياق نجد بعض الدراســات اللغوية – كما عند العالم اللغوى السويســرى فردينان دى سوســير – تقــول إن العلاقة بين (الدال والمدلول) أى بــين الكلمة ومعناها، علاقــة اعتباطية، فلا علاقة بين كلمة (شــجرة) وهذا الكائن النباتى الذى تدل عليه، ولم يكن سوســير أول من قال بهذا الرأى، بل ســبقه بمئات السنين العالم اللغوى العربى (ابن جنــى)، ويبــدو أنه كان أكثر توفيقا فى هذا الرأى، إذ قال: إن هذه الاعتباطية تكون عند الوضع الأول، ثم بعد ذلك تتحول هذه الاعتباطية إلى علاقة (عرفية)، فما يردد إنسان هذه الكلمة (شجرة) حتى يرد إلى ذهن السامع على الفور صورة الشجرة.

ولم يفت اللغويون – ومنهم ابن جنى – أنه أحيانا يتوافق منطق اللغة مع منطق العقل، إذ إن اللغة تضم كما وافرا من المفردات التى توافق صوتها مع معناها، أى أن العلاقة بين (الدال والمدلول) كانت علاقة طبيعية، فهناك كلمات خاصة بالإنســان، مثل: (الهمس – القهقهــة – الغمغمة – النحنحة – الولولة – الغطيط)، وهناك كلمات خاصة بالحيوان، مثل: (رغاء الناقة – هدير الجمل – صهيل الفرس – نهيق الحمار – نباح الكلب – زئير الأســد) وهناك كلمات خاصة بالطير والحشــرات، مثل: (هديل الحمام – نعيب الغراب – فحيــح الحية – نقيق الضفدع – صرير الجــراد) وهناك كلمات خاصة بالطبيعة، مثل: (خرير الماء – هزيم الرعد – حفيف الشجر – صرير الباب – قعقعة السلاح)

لكن هذه الكلمات محدودة العدد بالنسبة لكلمات كل لغة، ومن ثم فهى لا تنقض قاعة الارتباط الاعتباطى بين الكلمة ومعناها، فضلا عن أن اللغة تضم مجموعة من الكلمات التى تــدل على معنى واحد، وهو (الترادف) كما تضــم مجموعة من الكلمات، كل واحدة منها

تعبر عن عدة معان، وهو (المشـترك اللفظى) ثم إن الأصـوات اللغوية، والمعانى تتطور مع مرور الزمن، ولذا نقول: إن لكل لغة منطقها الخاص بها، وقد يتوافق هذا المنطق مع منطق العقل، وقد يخالفه، والمخالفة هى الغالبة.

□□□

اللغة والكلام

المقصــود باللغة، ما تحفظه الذاكرة الجماعية لمجتمع لغوى معين، من مفردات وقواعد اللغــة المتعاملــين بها، معنى هذا أن الذاكرة الفردية لا تســتطيع أن تســتوعب اللغة بكل محتوياتهــا، أما الكلام، فهو الإجــراء الفردى التنفيذى للغة، ومع اســتمرار الكلام تنمو اللغة، ويتسع مداها.

من هذين المنطلقين اســتمد الإنســان قدرته على التعبير عما فــى ذهنه من أفكار، وما فى نفســه من مشــاعر وانفعالات، وهذين المنطلقين. يمثلان خطين أساسيين فى كل بناء صياغــى، الخط الأول: خط المعجم، والثانى: خط النحو، ولتوضيح ذلك نقول: إن المتكلم عندما يريد التعبير عن فكرة معينة، فإنه فى مرحلة أولى يختار المفردات التى يريد توظيفها فــى كلامه، وهــذه العملية أسميناها (خط المعجم) وعندما تتم هــذه المرحلة، تأتى المرحلة الثانية، وهى الربط بين هذه المفردات بعلاقات نحوية، وهذا هو (خط النحو)

ويمكــن أن نجرى ذلك تطبيقيــا، عندما نريد التعبير عن (مجىء الطالب صباحا) فإننا نبدأ باســتحضار قائمة الأفعال ونختار منها الفعل (جــاء) ثم قائمة الأسماء، ونختار منها الاسم (الطالب) ثم قائمة الظروف، ونختار منها الظرف (صباحا)، ثم تأتى المرحلة الثانية التى نربط فيها بين هذه المفردات بعلاقات نحوية، فنجعل الطالب فاعلا للمجىء، ونجعل الصباح زمنا لهذا المجىء، وبهذا تكتمل عملية إنتاج الكلام.

لكــن ما قدمناه يمثل الإجراء التنفيذى لإنتاج الــكلام النفعى، أو العادى المألوف. أما إذا كان المقصود إنتاج الكلام الأدبى، أو غير المألوف، فإن ذلك يقتضى تعديلا فى خطيى المعجم والنحو، ففى خط المعجم نتجاوز التعبير المألوف (جاء) لنختار تعبيرا غير مألوف، مثل: (طار) أو (انطلق)، كما نتجاوز (الطالب) إلى (زهرة الشباب) مثلا، وهو ما يعنى نقل الصياغة من الحقائق إلى (المجاز).

وكذلك الأمر فى خط النحو، إذ يتم التعديل فى الأماكن المحفوظة للوظائف النحوية، ففى الجملة الســابقة: (حضر الطالب صباحا) نقول: (صباحا حضر الطالب) أو (الطالب صباحــا حضر)، ومــع كل تعديل فى عملية الاختيار، أو عمليــة التعليق النحوى، يتغير

الناتج الدلالى بالضرورة، ففى الجملة الأولى كانت عناية المتكلم بحضور الطالب، وفى الجملة الثانية، كانت عنايته بزمن الحضور (صباحا)، وكذلك الأمر فى عملية الاختيار، إذ إن اختيار كلمة (طار) بدلا من (جاء) يشير إلى سرعة الطالب وخفته فى المجيء صباحا، وكل خط من الخطين اللذين حددناهما، له خصوصية فى الأداء العادى. تغاير خصوصيته فى الكلام الأدبى. ذلك أن عملية اختيار الكلمات من المعجم فى الكلام العادى، تأتى من جداول متنافرة فى معناها، ففى قولنا (حضر الطالب صباحا) جاء اختيار الفعل (حضر) من بين قائمة من الأفعال المتنافرة فى معناها، مثل: (أكل – نام –شرب إلخ) وكذلك اختيار كلمة (الطالب) من قائمة متنافرة، مثل: (الجاهل – الفلاح – العالم – إلخ)، ولذا لا يمكن لمتلقى الكلام أن يسأل المتكلم عن سبب اختياره لكلمة (حضر أو الطالب أو صباحا).

أما فى الكلام غير المألوف، أو: (الأدبى)، فإن الاختيار يأتى من جداول متوافقة فى المعنى، ففى المثال السابق، يأتى اختيار الفعل (حضر) من بين أفعال توافقه، مثل: (جاء – وصل – قدم – إلخ) وكذلك اختيار كلمة (الطالب) من كلمات توافقها فى المعنى العام، مثل: (التلميذ – المتعلم – إلخ)، ولذا يمكن أن نوجه السؤال إلى المتكلم عن سبب اختياره لهذه الكلمة أو تلك.

والأمر كذلك فى (خط النحو)، ففى المستوى العادى، يحافظ المتكلم على النسق التركيبى المحفوظ فى اللغة، ففى المثال الذى معنا، يأتى الفاعل ثم الفعل ثم ظرف الزمان، فإذا انتقل المتكلم إلى المستوى الأدبى، فإنه يحدث تعديلا فى هذا النظام التركيبى. فيقول مثلا: (صباحا حضر الطالب) أو (حضر صباحا الطالب)، ومن ثم فإن المتلقى لا يصح له أن يسأل المتكلم فى المستوى العادى عن سبب ترتيب كلماته على هذا النحو. بينما يصح له ذلك فى المستوى الأدبى، إذ قانون اللغة يقول: إن أى تغير فى ترتيب الكلام. يترتب عليه تغير فى الناتج الدلالى.

ويجب التنبه إلى أن العمليتين تتحققان عفويا فى المستوى العادى، بينما فى المستوى الأدبى تتحققان عن وعى وقصد، لكن فى هذا وذاك لا يكاد المتكلم يدرك تفصيلا كيفية إجراء العمليتين.

نخلص من هذا إلى قضية نقدية، أراها بالغة الأهمية، إذ إن السائد بين المبدعين وغالبية النقاد، أن الأدبية تتحقق فى المعنى بالدرجة الأولى، لكن ما عرضناه من خطى (المعجم

والنحـــو) يــدل على أن الأدبية الحقة لا تكون فى المعنى، وإنما فى كيفية إنتاج هذا المعنى باستخدام أدوات اللغة استخداما يخرجها من الصياغة المألوفة معجميا ونحويا، إلى صياغة غير مألوفة تثير الدهشة، وتدفع إلى السؤال.

❑❑❑

القياس الصحيح والخاطئ

أحب الإشـارة إلى مصطلـح لغوى اعتمده اللغويون القدامى، وأفـادوا منه إفادة بالغة، وأعنى به مصطلح (القياس) الذى يقوم فى أساسـه على: (استنباط المجهول من المعلوم)، ويتبع هذا المصطلح، مصطلح (الاشـتقاق)، فكان كثير من اللغويين يشـتق صيغة من مادة لغوية غير مألوفة، قياسا على صيغة من مادة لغوية مألوفة، معنى هذا أن القياس والاشتقاق كانا اسـتجابة للرغبة فى التوسـع اللغوى من ناحية، وحرصا على اطراد الظواهر اللغوية الصحيحـة من ناحية أخـرى، من هذا القيـاس الصحيح الذى كثر التعامـل به (المصدر الصناعى) مثل: (التقدمية – الإنسانية – الحزبية – الوحشية)

وقـد انتهى اللغويون إلى أن هناك عدة أقسـام للقياس، ليس مـن همنا الإفاضة فيها، وإنما الذى يهمنا القسـم الذى أجمع اللغويون على رفضه وهو القسم الذى يستخدم الصيغ الشاذة فى القياس والسماع (أى المسموعة عن العرب الخلص). وقد أسسوا رفضهم على أن هذا القياس يفسـد على الناس لغتهم بحجة التوسـع اللغوى، كما اتفقوا على أن من يقوم بالقيـاس هم المؤهلون من أهل الاختصاص، وهـو الأمر الذى لم يحترمه بعض المحدثين، فأسرفوا فى توظيف القياس على أسس خاطئة، إذ رأوا أن فى اللغة يأتى من الفعل الماضى (دحرج – بعثر): (تدحرج ويتدحرج) و(تبعثر ويتبعثر) فإذا بهم يهجمون على أفعال مثل: (وضع – وقع – فصل) ويصيغون منها: (تموضع ويتموضع – وتموقع ويتموقع – وتمفصل ويتمفصل).

ودون نظـر إلى أننـى لم أفهم المعنى المقصود من هذه الصيغ الجديدة، والفرق بين معنى هذه الصيغ الجديدة، والمعنى الأصلى لأفعالها، فإن الخطورة أنها تمثل (القياس الخاطئ) الـذى أجمع اللغويـون على رفضه، لأن الصيغـة المقيس عليها: (تدحـرج وتبعثر) صيغ رباعيـة، وزنها فى المضارع: (يتفعلل)، أما الصيغ التى رددها بعض المحدثين، فهى من أفعال ثلاثية، فلا يصح فيها قولهم: يتموقع ويتموضع، فهذا نوع من التعالم الذى لا يتوافق مـع القيـاس الصحيح، والذى لا يتوافق مع الـذوق الصياغى العربى، ومن ثم فإنى أسميه (تعالم الجهل)

الاقتراض اللغوى

الاقتراض اللغوى ظاهرة لازمت اللغة منذ ظهورها حتى اليوم، وإلى ما شاء الله، ونقصد بهـذا المصطلح (الاقـتراض) أن تأخذ لغة مـن لغة أخرى إحدى مفرداتهـا، وتضمها إلى معجمهـا، ويقوم بهذا الاقتراض بعض الأفـراد أحيانا، وبعض الجماعات أحيانا، وبعض المؤسسـات أحيانـا ثالثة، ويطول بنا الأمـر لو رحنا نمثل لهذه الظواهـر على هذا النحو الثلاثى.

والـذى يجب التنبه إليه أن اللغة لا تقوم بهذا الاقتراض إلا عند إحساسـها بالحاجة إلى مفردات للتعبير عن مستجدات الحضارة والثقافة، وليس عندها المفردات التى يمكن أن تؤدى هذه المهمة.

ولا تضم اللغة المفردة الجديدة إلا بعد تطويعها لقواعدها، ومنطقها فى النطق أو الكتابة، أى أنهـا لا تـترك المفردة على حالتها التى كانت عليها فـى لغتها الأصلية إلا إذا كانت أعلاما على شخوص أو أشياء أو مصطلحات علمية.

واللغة العربية ليسـت بدعا بـين اللغات فقد اقترضت كثيرا مـن المفردات الأجنبية، حدث هذا قبل الإسلام وبعده، وقد رأى كثير من اللغويين وأهل الفقه من أمثال ابن عباس وعكرمـة ومجاهد أن القرآن الكريم قد تضمن كثيرا من الكلمات الأعجمية مثل: (سـجيل – مشـكاة – أباريق – اسـتبرق – اليم – الطور) وذكر السـيوطى فى كتابه (الإتقان فى علوم القرآن) أن هذه الكلمات تزيد على المائة، لكن قبل أن يسـتخدمها القرآن، كانت قد دخلت اللسان العربى، فعربها، أى صارت عربية، ونزل القرآن وقد اختلطت هذه الكلمات بالعربية حتى صارت منها.

ولا شك أن كل ذلك كان وراء قرار مجمع اللغة العربية بإجازة استعمال بعض الكلمات الأجنبيـة عند الضرورة، وذلك لحاجتنا إلى كثير من المفردات التى تعبر عن مسـتحدثات الحضـارة، ويلاحـظ هنا أمرا مهما، وهو ربـط المجمع هذا الاسـتخدام بالضرورة، حتى لا تطغى المفردات الأجنبية على العربية.

لكن المؤسـف أن الواقـع العام يقول بغير ذلك، فقد شـاعت الكلمـات الأجنبية دون حاجـة إليهـا، أو ضرورة تحتمها، وكان شـيوعها نوعا من المظهـر الاجتماعى الخادع،

إذ ظن أصحاب هذا الاســتخدام، أنه يكسبهم نوعا من المكانة المميزة، وهناك من يكثر من هذه الكلمات، ظنا أنها تعطيه انتماء إلى نســق الحداثة، وقد قرأت ديوانا شــعريا لا تزيد صفحاته على الثمانين، ويضم أكثر من مائة مفردة أجنبية، فهل يمكن أن نسمى مثل هذه شعرا عربيا؟

وهل ما يصنعه (التليفزيون) من استخدام الكلمات الأجنبية يدل على تطوره وتحضره؟

□□□

العدوان على اللغة

فى هذا الزمن يسرع الجميع إلى العدوان على اللغة عن عمد حينا، وعن غير عمد حينا آخر، وإن كان العمد هو الغالب، وخطورة هذا العدوان أن الذى يتبناه بالدرجة الأولى: أجهزة الإعلام المختلفة، من مسموعة ومرئية ومقروءة. وهذه الأجهزة تأثيرها خطير فى العامة والخاصة، إذ يرددون ما يسمعون أو يقرءون دون تنبه، ومن ثم يتحول الخطأ إلى استعمال شائع.

وفى العدوان المتعمد، نلحظ أن أجهزة الإعلام المسموعة والمرئية تسعى إلى (التحديث) وهو أمر مطلوب، لكن التحديث الذى يقصدونه مجرد رطانة وتغريب وعدوان على اللغة دون مبرر يضطرهم إلى كل ذلك.

لقد كنت أتابع بعض قنوات الإذاعة، وإذا بصاحبة البرنامج تعلن بكل فرح وفخر عنوان برنامجها، فمرة هو برنامج (شوبنج) ومرة (راندفو) وكأن (تسوق) و(موعد) أثقل فى النطق وأزعج للأذن من كلمتيها اللتين تتيه بهما، وتتمايل عجبا بهما.

أما الإذاعة المرئية، فالأمر أكثر خطورة، فقد سمعنا عن عملية تطوير لبعض القنوات، فلما تم هذا التطوير، لم نجد فيه إلا عدوانا على اللغة، وكأن هذا العدوان كان الهدف الأول للتطوير المزعوم، إذ كان بداية التطوير، رفع الأرقام العربية من كل قناة، ووضع الأرقام الأجنبية، ثم جاء التطوير الثانى برفع عنوان بعض القنوات التى كانت بكلمات عربية صحيحة، ليحل محلها كلمات أجنبية (لايف) (لايت) وكأن هذه الكلمات هى المادة الجاذبة للجماهير.

وإذا كان هذا بعض العدوان المتعمد، فإن غير المتعمد يكاد يكون الجهل هو سببه الأول، من ذلك أن الجميع كانوا يستخدمون الفعل (وجد) ومشتقاته فى سياقه الصحيح، ثم فجأة ظن البعض أن من حقه أن يستخدم اللغة كما يشاء، وأخذ يستخدم هذا الفعل ومشتقاته استخداما غير صحيح، وسوف نعرض فى إيجاز لاستخدام هذه المادة كما جاءت فى المعاجم، وكما كان شائعا

(وجد) الشىء: أصابه وأدركه   و(وجد) المال: استغنى به

أما الذى شاع خطأ فهو استخدام (التواجد) و(المتواجد) بمعنى الفعل (وجد) وليس هذا معنيهمــا، إذ إن (التواجــد): إظهار حالة الوجد، أى: المحبة أو الفرح أو الحزن، وكلها انفعــالات قلبية، و(المتواجد) من يدعى الوجــد من حب أو كره أو حزن، يقول أبو العلاء المعرى:

تواجد القوم من نسك بزعمهـم والله يشهد ما زادوا كما نقصوا

□□□

اللغة تجدد نفسها

أفتتح هذه المقالات التى تتعلق باللغة بحديث شـاع عند بعض المثقفين، وهو أن اللغة العربية لغة متجمدة، لم تتطور، ولم تسـتطع أن تستوعب مفردات الحضارة التكنولوجية، ويتفـرع عـن هذه التهمة تهمة أخرى تقول: إن اللغة العربية من بين اللغات تختلف فيها لغة الكتابة عن اللغة المنطوقة، وأتوقف عند التهمة الأولى للغة، لأوجه لأصحابها سـؤالا: هل الأسـلوب الذى نقرؤه فى الصحف والمجلات يشبه أسلوب الجاحظ، أو الزمخشرى؟ أظن لو أن الجاحظ بعث اليوم وقرأ جريدة من الجرائد العربية، ما اسـتطاع أن يفهم منها شيئا، هل يمكن أن يفهم جملة مثل جملة: (البنك الدولى يقدم معونات لدول العالم الثالث اقتصادية وتكنولوجية)؟ وهل يمكن أن يفهم جملة تقول: (مجلس الأمن يقرر عقوبات على دولة معينة، برغم الفيتو الروسى).

ويتقـدم أصحاب هذه التهمة بدعوة صريحة لتطوير اللغة العربية، وهى دعوة شـاذة، فاللغـات لا تُطور بالقوانين، وإنما (تتطور) تلقاء نفسـها تبعا للتطور الحضارى والثقافى، ومهمة المؤسسـات اللغوية أن ترصد هذا التطور وتقننه، لكن يجب الاعتراف أن هناك لغة قـد تزيـح لغة أخرى لتحل محلها، وهو ما حدث فـى بعض الدول الإفريقية لصالح اللغة الفرنسية والإنجليزية.

وهنا أسـتحضر مقولة تراثية لأحد علماء اللغة القدامى (أبو عمرو بن العلاء تـ ١٥٤هـ) يقـول فيها: «اللسـان الذى نزل بـه القرآن، وتكلمت به العرب علـى عهد النبى (ﷺ)، عربية أخرى غير كلامنا هذا «إذا كان هذا اللغوى قد لاحظ تطور اللغة بعد مائة وخمسـين عاما - تقريبا - من نزول القرآن، فما بالنا ماذا يقول لو تابع لغتنا اليوم؟

ومقولة تطوير اللغة، شـبيهة بمقولة أخرى تنادى بتطويـر (النحو العربى)، وأنبه إلى فارق مهم بين (تطوير النحو) و(تيسـير النحو)، فالتيسـير هو ما يقوم به علماء اللغة قديما وحديثا، لكن المهم أن نتنبه إلى النحو يميل تلقائيا إلى عملية التيسـير، ومن يتابع دروس النحو، سوف يلحظ أن هناك أبوابا للنحو لم تعد تذكر إلا بوصفها واقعة تاريخية، فليس بيننـا من يوظف باب (التنازع فى العمل) أو (باب الاشـتغال) أو (باب الترخيم) إلى آخر هذه الأبواب النحوية التى احتجبت تلقائيا تبعا للتطور الذى لاحق اللغة حضاريا.

أما القول بأن اللغة العربية من بين اللغات تعيش ثنائية (اللغة المنطوقة والمكتوبة) فهو قـول لا يسـتحق أن نرد عليه، إذ إن هذه الثنائية حاضـرة في كل اللغات الحية والميتة، ويطول بنا الأمر لو رحنا نقدم الشواهد على ذلك من اللغات التى يقولون عنها: إنها لغات عالمية.

□□□

مفردات قديمة فى معان حديثة

مع طوفان الحداثة اسـتخدمت المفردات القديمة فى التعبير عن المعانى المحدثة، كما اسـتحدثت مفـردات جديدة لتؤدى هذه الوظيفة عندما لا نجد فـى اللغة ما يؤدى المعنى المقصود، وهذه سنة اللغة فى مسيرتها الطويلة.

وما أحب أن أوضحه أن اللغة من طبيعتها أن تتطور لتواكب التطور الحضارى، ونظرة سريعة إلى بعض المفردات القديمة التى كانت تؤدى معنى يناسب زمنها، وكيف أصبحت تؤدى معنى آخر يناسـب زمننا، تؤكد ما قلناه عـن أن اللغة تتطور، ولا تطور كما ينادى بعـض الأدعياء، ويمكن أن نلاحظ ذلك فى بعض المفردات، مثل: (السـيارة) التى كانت تؤدى معنى: (القافلة التى تسير) و: (القطار) الذى كان يؤدى معنى: (قافلة الجمال التى يتبع بعضها بعضا) وكيف أصبح لهما دلالة مغايرة، وإن استمدت المعنى الجديد من معناها القديم.

لكـن الذى نقصـد الحديث عنه اليوم ما يقوم به بعض أدعياء الحداثة من اسـتحداث مفـردات جديدة للتعبير عن حداثتهم، والمؤسـف أنهم يتعمدون اسـتخدام صيغ خاطئة، تأكيـدا لهـذا الادعـاء، وهذا الأمر الذى نتحفـظ عليه إذا كان فى اللغة مـا يؤدى المعنى المقصود، مع سلامة الصيغة.

والملاحظ أنه من أكثر الصيغ التى شاعت – وهى خاطئة – صيغة (النسب) التى تتمثل فى إضافة (ياء مشـددة) إلى الكلمة المنسـوبة، فنقول فى: (دمشـق) دمشقى، وفى (مصر) مصـرى، واللغة العربية لا تنسـب إلى الكلمة إذا جـاءت على صيغة الجمع، إذ تردها إلى المفرد أولا، ثم تنسب إليها ثانيا، فنقول فى النسب إلى (جنود) جندى، إلى (بلاد) بلدى، وهكـذا، لكـن هناك كلمات جاءت على صيغة الجمـع أو التثنية وأصبحت أعلاما، وهذه ينسب إليها على صيغة الجمع، فنقول فى (الجزائر) جزائرى، وفى (الإمارات) إماراتى، وفى (البحرين) بحرانى.

هنا يتدخل بعض الحداثيين، مخترقين هذه القاعدة، دون ضرورة تحتمها، فينسـبون إلى الجمع مباشرة، فيقولون (غرائبى وعجائبى ومؤسساتى ومعلوماتى والدولى – بضم الدال

والـواو) فهل: الغريب والغريبى والعجيب والعجيبـى والمعلومة والمعلومى والدولى - بفتح الدال وتسـكين الواو ثقيلة عليهم، أم أن انتهاك اللغة أصبح هدفا فى ذاته؟ ولابد هنا أن نستعيد ما قاله ابن مالك فى ألفيته عن النسب، حيث يقول:

والواحد اذكـر ناسبـا للجمـع   إن لم يشابه واحـدا بالـوضع

□□□

اغتراب اللغة

يقـول أبو حيان التوحيـدى «أغرب الغرباء من صار غريبا فى وطنه «وهذا القول ينطبق على اللغة العربية فى هذا الزمن، لقد أعطى الله للأمة العربية لغة من أدق اللغات وأغناها، وبهذه الدقة وهذا الغنى عاشت مئات السنين مصاحبة التطورات الحضارية والثقافية لهذه الأمة، ونقلت حضارتها إلى العالم، ونقلت حضارة العالم إليها، والتاريخ شـاهد على كل ذلك.

لكن المؤسف أن العرب لم يحفظوا للغتهم حقها فى الاحترام والحماية، بل إنهم سعوا لاستبعادها من عالمهم الحاضر حياتيا وثقافيا وعلميا، ولم يتنبهوا إلى أن تخليهم عن لغتهم سوف يفقدهم هويتهم، ثم يفقدهم عنصر التواصل الحياتى والحضارى والثقافى فيما بينهم، وفيمـا بينهم والعالم، ذلك أن التواصل فى حاجة إلى لغة منضبطة الأصول والفروع، دقيقة التعبير والإفصاح.

لا شـك أن هناك عوامل كثيرة سـاعدت على اغتراب اللغة العربية فى موطنها، وربما كان أخطـر هذه العوامل: أن المجتمع العربى سمح للغات الأجنبية أن تنافس العربية فى مجـالات الحياة المختلفة، وفـى مقدمة هذه المجالات (التعليم) حيث سمح للغة الأجنبية أن تزيح العربية عن مكانها ومكانتها بوصفها (اللغة الأم)، وتنقلها إلى أن تكون لغة ثانية، أو ثالثـة فـى بعض الأحيان، وهذه الخطـوة الإجرائية تبدأ مـع أولى المراحل التعليمية: (الروضة – الحضانة).

إن الطفل ينشأ فى بيئة لغوية، ويدرك عن طريق السماع أن هناك مجموعة من الأصوات التى تتردد على أذنه بوصفها (كلمات) وكل كلمة تعبر عن معنى محدد، ومن هذا السماع يبدأ فى استعمال هذه الكلمات لتحقيق أغراضه ورغباته والتواصل مع من حوله، وغالبا ما يكون هذا الاستعمال فى بدايته تقليدا للكبار فى النطق، وفى هذه المرحلة الخطيرة بالنسبة للغة، يأتى التداخل اللغوى الذى يفسد على الطفل أمر لغته.

لقـد أجمـع خبراء التربية وعلماء اللغة على أن الطفل يجـب أن يتهيأ لتعلم لغته الأم دون أن تنافسـها لغة أخرى، فتنفرد لغته الأم به حتى سـن الثامنة تقريبا، وعندها يمكن

أن يبدأ فى التعرف إلى لغة أخرى، لكن المدرسة العربية تخالف كل الأصول التربوية، ظنا أنها بهذا تعد الطفل لاستقبال مرحلة (العولمة)، وكأن العولمة تلغى الهوية والمواطنة، وتبلغ الخطورة أقصاها عندما يدرس الطفل مادتى (الرياضيات والعلوم) باللغة الأجنبية، ذلك أن هاتين المادتين. مادتا تفكير ذهنى، ومن ثم يتعود الطفل أن يفكر بغير لغته الأم، وهو الأمر الذى يمكن أن يهز انتماءه للغة التى تعلمها وتعلم بها.

إن هذا الجيل تربى على غير لغته الأم، وشب منتميا إلى ثقافة اللغة الأجنبية، وهو ما جعل العربية غريبة عليه، فهو لا يستعملها إلا مضطرا، وغير ضابط لها، واللحن أصبح سليقته فيها، سواء كان خطؤه فيها بعمد أم بغير عمد، لأن ذلك لا يعنيه، ومن ثم شاعت الكلمات الخاطئة على الألسن. ويدهشنى أن أسمع جميع المتكلمين بالعربية يرددون كلمة (التواجد) بمعنى (الوجود)، يقولون: (فلان متواجد فى الملعب) أو (فى البيت)، بمعنى أنه (موجود فى الملعب أو البيت)، وغاب عن المتكلمين أن (التواجد) غير (الوجود)، (التواجد): إظهار حالة الوجد: أى المحبة أو الفرح أو الحزن، وهى مجموعة الانفعالات القلبية التى لا صلة لها بمعنى (وجدت الشىء): أى: أدركته وأصبته، ولا صلة لها بمعنى: (فلان موجود فى البيت): أى حاضر وكائن فيه، كل ذلك راجع – بالضرورة – إلى العملية الأولى فى تعلم اللغة العربية ومنافسة اللغات الأجنبية لها تنافسا غير عادل.

□□□

موسيقية اللغة

هناك إجماع بين علماء اللغة على أن العربية لغة موسيقية، وهذه الموسيقية لازمتها فى النشأة وفى كل مراحل التطور، وأرجع الباحثون هذه الموسيقية إلى أن العرب كانوا أميين، وقليل منهم من كان يعرف القراءة والكتابة، معنى هذا أن العربى اعتمد حاسة السمع فى استقبال الكلام، ومن السمع يذهب الكلام إلى الذهن لإدراك المعنى، فالأذن العربية اكتسبت قدرا وافرا من الإحساس بنغمة الكلمة، وتمييز الأصوات، وأثر ذلك فى إنتاج المعنى.

وإذا كان ما ذكرناه يرجع إلى المتكلم، فإنه بالقدر نفسه يرجع إلى مستقبل الكلام، أى أن طرفى الاتصال يعتمد كل منهما الأذن فى الفهم والإفهام، كما يعتمد اللسان فى إنتاج هذا الكلام على النحو الذى تستريح له الأذن، وتجنب الكلمات التى تفتقد الانسجام الصوتى، والتى تتنافر فيها الحروف تنافرا صوتيا كبيرا أو قليلا.

والعمق التاريخى للعربية أكسب الأذن العربية خبرة موسيقية صوتية تتيح لها تقبل الكلمات بمواصفات خاصة فى التناغم الصوتى، وبالضرورة تنفر من الكلمات التى تتنافى مع هذه الخاصية، ولعل ذلك يبرر قلة الكلمات المتنافرة صوتيا فى العربية، وما ورد منها محدود، لأن اللغة كانت تتخلص منها تبعا للذائقة الصوتية عند المتكلم والمستمع.

وهذا الوعى الثقافى الذى صاحب الغربية، وازاه وعى جمالى لها، إذ استوعب البلاغيون القدامى ميل اللغة إلى التناغم الصوتى، وقدموا مصطلحا يحتضنه، هو مصطلح (الفصاحة)، ومن أهم شروطه: (السهولة) فى المفردات والتراكيب، والمقصود بالسهولة: (البعد عن تنافر الحروف)، وأرجعوا التنافر إلى أسباب كثيرة، بعضها كَيفى يرجع إلى تنافر مخارج الحروف، وبعضها كمى يرجع إلى عدد هذه الحروف. فمن الكلمات المتنافرة لتنافر المخارج، كلمة (الحَقَلَد) بمعنى (البخيل)، ومن المتنافرة لطول الكلمة. كلمة (مستشزرات) وصفا للشعر المجدول.

إن ما ذكرناه يؤكد علاقة اللغة العربية الحميمة بـ (اللسان والأذن) معا فى بناء كلماتها وتراكيبها، وكان لذلك صداه الجمالى عند البلاغيين فى العناية بالأبنية الصياغية التى

يتوفر فيها الصوتية الموسيقية، مثل بنية: (السجع) التى تتحقق موسيقيتها باتفاق أواخر الجمل فى الحرف، ومثل بنية: (الجناس) التى تتشابه فيها المفردات صوتيا، لكنها تختلف دلاليا، مثل قوله تعالى [الروم ٥٥]: ﴿وَيَوْمَ تَقُومُ ٱلسَّاعَةُ يُقْسِمُ ٱلْمُجْرِمُونَ مَا لَبِثُوا۟ غَيْرَ سَاعَةٍ﴾، فالساعة الأولى: (القيامة) والثانية: (الزمن الأرضى)، ويطول بنا الأمر لو ذهبنا نستعرض الأبنية الصوتية الجمالية فى البلاغة العربية، مثل: الازدواج والترصيع والترديد والتكرار إلى آخر هذه الأبنية الصوتية.

ومن الواضح أن إيقاعية اللغة العربية كانت مصاحبة لها منذ بكورتها، وظهر ذلك فيما سمى بعد ذلك بـ (علم الصرف) ومن أهم مباحثه، مبحث (الاشتقاق) الذى يتمثل فى استخراج كلمة من كلمة أخرى متداخلة معها فى المعنى، ومتوافقة معها فى الحروف الأصلية، لكن بينهما مغايرة فى بعض الحروف الزائدة، ذلك أن المغايرة فى بعض الحروف، هو الذى ينتج المغايرة بين الكلمة الأصلية، والكلمة المشتقة. وهو ما يحفظ للكلمة إيقاعيتها الصوتية، مثل: المصدر (لِعْب) إذ يشتق منه: (لعِب - يلعب - اِلْعب - لاعب- ملعوب - لعّاب - لعّيب - لعُوب - متلاعب - ملعب).

أما أكثر تجليات إيقاعية اللغة، ففى فن العربية الأول: (الشعر)، إذ تقوم إيقاعيته الموسيقية على الحس الصوتى المتناغم الذى كشف عنه (الخليل بن أحمد) فى (علم العروض)، وقد وصلت العناية بالإيقاع العروضى إلى درجة حرص الشعراء عليه أكثر من حرصهم على القاعدة النحوية، وبسبب هذا الحرص ظهر مصطلح تراثى يقنن هذا الخروج النحوى وهو مصطلح: (الضرورات الشعرية)، وتراثنا الشعرى ملىء بهذه (الضرورات) التى لم يسلم منها معظم الشعراء، وهو ما برره (الخليل بن أحمد) فى قوله: «الشعراء أمراء الكلام، يصرفونه أنى شاءوا، وجائز لهم ما لايجوز لغيرهم...»

إن هذا الذى عرضناه بعض ما يتوفر فى اللغة من إيقاع صوتى يحكم علاقتها بالأذن واللسان.

□□□

السيرة الذاتية للكلمات

(السيرة الذاتية) تعنى فى ابسط معانيها كتابة الشخص لسيرته الحياتية منذ المولد إلى لحظة الكتابة، وتتحول إلى (سـيرة غيرية) إذا قام بكتابتها شخص عن شخص آخر، وهو ما يمكن أن ينتقل من البشـر إلى (عالم اللغة)، فاللغة تضم كما هائلا من الكلمات المفردة، وقد اهتمت المعاجم برصدها، وتتبعت دلالتها فى ثباتها أو تطورها، والمؤسـف أن الثقافة العربية تفتقد ما سمّى: (المعجم التاريخى) الذى يتابع سيرة الدلالة والمراحل الزمنية التى مرت بها، وإنْ أشارت المعاجم إلى بعض هذا البعد التاريخى على نحو غير مباشر، فعندما يقدم المعجم معنى كلمة ما مستشـهدا على ذلك بشـاهد من الشعر الجاهلى، يكون قد أشار ضمنا إلى سـياقها الزمنى على نحو غير مباشـر، وعندما يقدم الشاهد من القرآن الكريم أو الحديـث النبـوى، فإنه يربط المعنى بمرحلة تاريخية هى (صدر الإسـلام)، وعندما يكون الشـاهد من شـعر عمر بن أبى ربيعة – مثلا – يرتبط ذلك بالزمن الأموى، وتكاد المعاجم تتوقف بهذه المتابعة عند ما سمّى: (مرحلة الاحتجاج) وهى التى تستغرق الزمن الجاهلى إلى مائة وخمسين عاما بعد نزول الإسلام.

ويجب التنبه إلى أن سيرة الكلمة ليست سيرة حياتية كالبشر، وإنما هى (سيرة ثقافية)، ذلك أن المعجم لم يقدم فى تعريف (الشجرة) إلا أنها: (كل نبات له ساق، وجمعها شجر وشجرات وأشجار) ثم يتوقف المعجم ليترك الكلمة تأخذ مسارها الثقافى الذى ارتبط ببداية الخلق فى العالم العلوى، فقد ذكر (سفر التكوين – الإصحاح الثانى) أن بالجنة شجرتين، إحداهما (شجرة الحياة) من أكل منها يحيا أبدا، والأخرى (شجرة معرفة الخير والشر)، وهى الشجرة المحرمة التى أكل منها آدم وحواء فهبطا من الجنة إلى الأرض.

وفى الثقافة الإسـلامية شـجرتان – أيضـا – إحداهما (الشـجرة المحرمة التى نهى الله آدم وحـواء عـن الأكل منهـا: ﴿فَلَمَّا ذَاقَا ٱلشَّجَرَةَ بَدَتْ لَهُمَا سَوْءَٰتُهُمَا﴾ (الأعراف ٢٢)، والأخرى: (شجرة الزقوم) وهى (الشجرة الملعونة) فى جهنم، وفى هذا العالم العلوى تأتى شـجرة ثالثة، هى (سدرة المنتهى)، ويقول المفسرون إنها شجرة (نبق) على يمين العرش، وقد شهدها الرسول (ﷺ) فى الإسراء والمعراج.

ثم تدخل مفردة (الشجرة) عالم الأسطورة والخرافة، ففيها (شجرة غيلان) التى قدسها الجاهليون، وزعموا أنها مسكونة بالأرواح، و(شجرة ذات أنواط) وكان الجاهليون يعلقون عليها أسلحتهم، ويذبحون عندها الذبائح تقربا إليها.

وترتبط مفردة (الشجرة) بالأنبياء والمرسلين، فمع موسى (عليه السلام)، كانت (الشجرة المباركة) فى سيناء، ومع يونس (عليه السلام)، كانت (شجرة اليقطين) التى أظلته بعد خروجه من جوف الحوت، ومع عيسى (عليه السلام) كانت (شجرة التين) التى دعا عليها بأن تجف، فجفت فى الحال: (إنجيل متى ٢١)، ثم ارتبطت (الشجرة) بالسيدة مريم العذراء فى النخلة التى أسقطت عليها رطبا جنيا، ولها فى شمال القاهرة شجرة تسمى (شجرة مريم)، ويقال إنها الشجرة التى استراحت العائلة المقدسة تحتها فى رحلتها إلى مصر، ومع محمد (ﷺ) كانت (شجرة الرضوان) وهى شجرة سمُرة بالحديبية بايع تحتها المؤمنون الرسول، وكان عددهم ألفا وأربعمائة من الصحابة، وقد قطعها عمر بن الخطاب عندما خاف فتنة الناس بها.

ودخلت (الشجرة) دائرة التصوف، إذ ربطها الصوفيون (بالإنسان الكامل) جامع الحق والدقائق، وربما كانت هى شجرة: ﴿لَّا شَرْقِيَّةٍ وَلَا غَرْبِيَّةٍ يَكَادُ زَيْتُهَا يُضِيٓءُ وَلَوْ لَمْ تَمْسَسْهُ نَارٌ نُّورٌ عَلَىٰ نُورٍ﴾ [النور ٣٥]، وأضاف الخطاب الصوفى للشجرة معنى (الخنوثة) لأنها رمز لاتحاد الذكر والأنثى، لأنها تجدد نفسها بنفسها، تخصب ذاتها.

وفى الزمن المملوكى، أصبحت (الشجرة) علما على إحدى ملكات مصر (شجر الدر) التى يحرفها العامة إلى (شجرة الدر)، وفى لبنان يوم يسمونه (يوم الشجرة) يتم فيه الاحتفال بزرع الأشجار، و(شجرة عيد الميلاد) ظاهرة ثقافية ودينية فى العالم كله.

واللافت أن (الشجرة) دخلت منطقة الأحلام والرؤى عند ابن سيرين ويونج وفرويد، ثم أصبحت رمزا عائليا فى مقولة (شجرة الأسرة) التى تبدأ من الجد الأعلى وصولا إلى آخر الأبناء والأحفاد. وما زالت الشجرة فى مسيرتها الثقافية.

□□□

الأنا والآخر

هذه الثنائية سـكنت الوعى البشرى منذ التكوين الأول فى مفارقة (الخالق والمخلوق)، أو (الأعلى والأدنى) أو (السماء والأرض)، ومع بداية التكوين السماوى ظهرت أولى الثنائيات البشـرية فى (الذكر والأنثى) (آدم وحواء)، ثم هبطت الثنائية إلى العالم الأرضى لتشـكل الوجود داخليا فى مثل (الحب والكره) وخارجيا فى مثل: (البياض والسواد).

وفـى عـالم الأرض كانت بداية الحضور الإنسـانى الفاعل فى (اللغـة) التى اعتمدت ثنائيـة (الأنـا والآخر) فى تكوينهـا المركزى (الحرف – الكلمـة – الجملة)، ويمكن هنا أن نسـتحضر من هذا التكوين المركزى (الضمير) الظاهر والمستتر، والمذكر والمؤنث، والمفرد والجمـع، ويكاد يكون الضمـير صانع هذا العنوان الذى تصدر المقال فى (أنا – أنتَ)، ثم (أنـا – أنتِ)، قـد ينعكس البناء فى مثل: (أنتَ – أنا) و(أنتِ – أنا). وهكذا الأمر مع ضمير المتكلم، وضمير المخاطَب وضمير الغائب.

ثم تنبسط الثنائية لغويا فى أبنية محددة مثل (الطباق) (كبير – صغير) و(المقابلة) (رجل كبير، امرأة صغيرة)، ومثل (التخالف)، والفرق بينه وبين الطباق والمقابلة، أنهما يعتمدان التضاد، بينما التخالف يعتمد المغايرة، مثل (جميل – مشوه) والأصل: (جميل – قبيح)، ثـم تقـدم اللغة ثنائية أخرى فى (التناقض) مثل: (عادل – غير عادل)، وتسـتوعب هذه الثنائيات المسـلك الحياتى للإنسان خارجيا: (زوج – زوجة) وداخليا: (سعيد – حزين) ثـم يجتمع الطرفان فى مثل: (زوج حزين – زوجة سـعيدة)، وقد يزداد الطرفان تداخلا فيمـا سمى (الأنا والأنا الأعلى) على معنـى أن تكون الذات الحاضرة هى (الأنا) وضميرها هو (الآخر).

ثـم تتدخل ثنائيـة (الأنا والآخر) داخـل العائلة بعد الإنجاب، حيـث يأخذ الطفل مكان (الأنا) بينما يأخذ الأبوان مكان (الآخر)، ومع تعدد الأبناء تسـتعيد ثنائية (الذكورة والأنوثـة) طبيعتها بوصفها ثنائية (الأنا) و(الآخر)، حيـث يتبادل الطرفان موقعهما تبعا للواقع الثقافى المسيطر، ثم تتسع الثنائية لتسود فى المجتمع الكبير (الذكورى والنسوى)،

ومـع هذه الثنائية تحضر ثنائيات أخرى قابلـة للتغير مثل ثنائية (الحب والكره) و(البعد والقرب) و(الصداقة والعداوة). إذ قد يصبح الحبيب مكروها، والبعيد قريبا والصديق عدوا.

ومن الواضح أن التطور الإنسـانى اجتماعيا وثقافيا أكسـب ثنائية (الأنا والآخر) طابعا ثقافيا وسياسيا وعنصريا، إذ ما يسمى العالم (الأول) والعالم (الثالث)، هو إشارة مباشرة إلى التقدم والتخلف، ومعها ظهرت الثنائية فى سياق جديد يجمع بين (المستعمِر والمستَعمَر)، والدول الغنية التى احتلت مكان (الأنا) لتحتل الدول الفقيرة مكان (الآخر)، وهو ما شكل المجتمع الدولى بكل مؤسسـاته بما يتوافق مع هذه الثنائية العنصرية. ففى (مجلس الأمن) – مثلا – الدول دائمة العضوية، والدول التى تتبادل العضوية دولة بعد أخرى.

ومع العولمة دخلت الثنائية طورا جديدا باستحداث (الإنترنت) الذى يكاد يلغى ثنائية (الأنا والآخر) عندما ألغى الحواجز اللغوية والسياسية والجغرافية والثقافية، وهو ما أظهر هـذه الثنائيـة في إطار من (المفارقـة العجيبة). إذ بقدر ما سـاعد الإنترنت على التوحد الثقافى، بقدر ما أنشأ ظاهرة (الصدام الثقافى) أو (صدام الحضارات).

ويبدو أن كل ذلك قد تسـرب تأثيره إلى الإبداع فى أبنيته المختلفة: (الشـعر – الرواية – القصة – المسـرح) إذ أشـعل دراميتها بمجموع المفارقات التى تحتضنها الثنائية، حيث دار الصراع بين المبدع وشخوصه، وبينه وبين مجتمعه، وبينه وبين وقائع شعره أو سرده، ثـم بينه وبين منتجات العولمـة المادية والثقافية، وهو ما تجلى فـى النص الإبداعى على نحـو مضمـر حينا، وصريح حينا آخـر، وربما كانت درامية (الذكـورة والأنوثة) من أبرز أشـكال الدراما التصادمية فى النصية الحداثية وما بعد الحداثية، وهو ما يمكن ملاحظته فى نصوص (غادة السـمان) و(نوال السـعداوى) و(وليلى العثمان) و(فاطمة يوسف العلى) و(أحلام مسـتغانمى)، ومـع الذكورة والأنوثة تأتى درامية (الشـرق والغرب) التى ظهرت جليـة فى كثير من النصوص الروائية، مثل (أديب) لطه حسـين، و(عصفور من الشـرق) لتوفيـق الحكيم و(قنديل أم هاشـم) ليحيـى حقى، و(الحى اللاتينى) لسـهيل إدريس، و(موسم الهجرة إلى الشمال) للطيب صالح، وغيرها من النصوص السردية والشعرية.

الفصيحة والعامية

(١)

هناك دعوة أخذت فى الانتشار بين فئة من المثقفين ترى أن العامية هى لغة المصريين، ووصــل الأمر ببعــض أنصار هذه الدعوة إلى أن يطالبوا بجعــل العامية هى اللغة الرسمية، وأن تــدرس فى المراحل التعليم المختلفة، أى تصبــح العامية لغة التخاطب، ولغة الكتابة على سواء.

والحــق أن الحوار حــول الفصحى والعامية، أو لغة التخاطب ولغة الكتابة، كان ممتدا فى الأفق الإنســانى، بوصف اللغة قضية اجتماعية، وكان الحوار ينتهى غالبا إلى ســؤال جوهرى: هل من الأفضل الصعود بالعامية إلى مســتوى الفصيحة، أم النزول بالفصيحة إلى مستوى العامية؟

والإجابة عن هذا الســؤال المزدوج تقتضى سؤالا آخر عن المقصود بالعامية، هل المقصود عاميــة كل قطر من الأقطار المتكلمة بالعربيــة؟ أم المقصود عامية كل إقليم من أقاليم الوطن الواحد؟ فعامية القاهرة – مثلا – غير عامية أهل الريف، وعامية الصعيد غير عامية الوجه البحــرى، بل ربما وصل الأمــر إلى ارتباط العامية بالحى فى المدينة الواحدة، فعامية مصر الجديدة، تغاير عامية شبرا بعض المغايرة.

وهذه المغايرة فى العامية لا ترتبط بالبيئة المكانية فحسب، بل ترتبط – أيضا – بالبيئة الزمانية، ذلك أن العامية ســريعة التطور والتغير حتى إننا يمكن أن نجد فروقا هائلة بين عامية القرن التاســع عشر، وعامية القرن العشرين والواحد والعشرين، بل إن عامية مطلع القرن العشرين، تغاير عامية نهاية القرن، هذا كله فضلا عن أن العامية لا تمتلك الضوابط والقواعد التى تجعل منها لغة مكتملة تصلح للحديث والكتابة على صعيد واحد، فأى هذه العاميات نعتمده (لغة مشتركة) تعبر عن ثقافة المجتمع الموروثة والجديدة؟

المؤسف أن بعض دعاة العامية يفترضون خصومة بينها وبين الفصيحة، وفى رأيى أنها خصومة متوهمة، فالعامية تؤدى وظيفتها الحياتية، ووظيفتها الاجتماعية فى الواقع العام والخــاص دون خصومة مــع الفصيحة على نحو من الأنحاء، ففــى كل لحظة تتردد على

أسماعنـا فنون العامية فى الشـعر والغناء والحوار فى الأعمـال الفنية، وفى كل يوم تتردد على أسماعنا فنون الفصيحة شـعرا ونثرا، والمجتمع يسـتقبل هـذه وتلك بوصفهما أداتى اتصال مشـتركة، لكل منهما وظيفتها الحياتية والجمالية، دون إحسـاس من أى نوع بأن هناك خصومة بينهما.

فـى المقال السـابق عرضنا لدعوة أصحاب العامية فى أن تكـون هى اللغة الرسمية فى التعليم وغير التعليم، وأوضحنا اسـتحالة تحقيق هذه الدعوة. أما الذى أهدف إليه اليوم، هـو أن أحـدد المخاطر التـى يمكن أن تترتب علـى هذه الدعوة، وبخاصـة أن بعض من يتزعمونها هم من أصحاب السطوة الإعلامية والاقتصادية.

وفـى يقينـى أن من يتبنى هذه الدعوة هم توابع أوفياء للعولمة التى أخذت تتسـلل إلى الوعـى والذاكـرة لتفرغها من كل تراثها الثقافى والحضـارى، ولتغرس بدلا منها ركائزها الثقافية والحضارية التى تهدف إلى تحقيق أهدافها الخاصة والعامة.

إن معنى سـيطرة العامية، إغلاق الذاكرة العربية بـكل محتوياتها الثقافية والحضارية والتاريخية والعقيدية نهائيا، ومعنى ذلك كله إلغاء الهوية، اسـتعدادا للدخول فى الهوية الجديـدة، ومع هذا الدخول يتحول ولاء الإنسـان إلى ثقافـة العولمة حتى لو تعارضت مع هويته الثقافية العربية بكل محتوياتها من الأعراف والتقاليد والأخلاق والعقيدة الدينية.

إن إنهـاء مهمة اللغة الفصيحة لحسـاب العامية، يعنـى ظهور جيل جديد لا صلة له بلغة الآباء والأجداد، ومن ثم تنقطع صلته تماما بتراث هذه اللغة، إذ ليسـت اللغة مجرد كلمـات وتراكيب، وإنما هى ذاكرة لتجارب الحيـاة الممتدة على مر التاريخ. فإذا ضاعت اللغـة الفصيحة مـن الأبناء، فكيف لهم أن يقـرأوا ما تركه الآباء، سـواء فى ذلك الآباء القدامى الذين شـاركوا فى تأسيس الأنساق الثقافية والحضارية، أمثال ابن سلام والجاحظ وابن قتيبة والجرجانى من الباحثين والنقاد، وأمثال: امرئ القيس وزهير وجرير والفرزدق وأبى تمام والمتنبى من المبدعين. وبالمثل يكون هو الموقف ذاته مع الآباء القريبين. أمثال: الطهطاوى ومحمد عبده والمنفلوطى والرافعى وطه حسـين والعقاد والحكيم، من الدارسـين والنقاد، وأمثال: البارودى وشـوقى وحافـظ وإبراهيم ناجى ونجيب محفوظ ويحيى حقى وصـلاح عبد الصبـور من المبدعين، وهو ما يعنى عزل الأجيال الجديدة عن تاريخها الممتد ثقافيا وحضاريا، بداية من المرحلة الفرعونية، مرورا بالمرحلة المسيحية، وصولا إلى المرحلة الإسـلامية، وكلها مراحل مدونة باللغة الفصيحة. ثم الأخطر من ذلك كله: إحداث قطيعة

كاملة بين الأجيال الجديدة وتراثها الدينى، فكيف يستطيع صاحب العامية أن يقرأ كتبه المقدسة التى كتبت باللغة الفصحى؟ وكيف له أن يتابع أحاديث الرسل والأنبياء؟ وكيف له أن يؤدى فرائضه التى لا تؤدى إلا باللغة الفصيحة؟

فى الوقت الذى نجد فيه أبناء اللغات المختلفة حريصين على لغتهم، وحريصين على أن تكون لها السيادة، نجد هذه الفئة لا تحترم لغتها، ولا تحترم هويتها التى تمتد إلى آلاف السنين، وما أظنها سوف تنجح، فهذه ليست المرة الأولى التى ترتفع فيها مثل هذه الدعوة، ولن تكون الأخيرة.

❑❑❑

لغة التوصيل ولغة الإبداع

إن كثيرا من الظواهر السلبية فى استخدام اللغة. وكثيرا من الآراء الظالمة للغة، مرجعها الخلط بين مستويين للعربية، مستوى (لغة التوصيل) التى يتبادلها أفراد المجتمع اللغوى فى حياتهم اليومية. ومستوى (لغة الإبداع) المعبر عن المشاعر الذاتية لمستعمل اللغة، ومعظم من تجرأوا على اللغة العربية بالهجوم، غاب عنهم الفارق الأساسى بين هذين المستويين، ذلك أن اللغة فى المستوى الأول مهمتها (الفهم والإفهام) لتحقيق التواصل بين أفراد البيئة اللغوية الواحدة، ومن ثم يأتى اختيارهم للكلمات عفويا، أما فى المستوى الثانى، فإن اللغة تكون مقصودة لذاتها ولجمالياتها، بهدف التأثير الجمالى والفنى، ومن ثم يكون اختيار الكلمات. عملية واعية ومقصودة.

ومن أخطر التهم التى وجهت للغة العربية نتيجة لهذا الخلط، أنها (لغة مقدسة) لنزول القرآن بها، ويترتب على هذه المقدمة نتيجة خطيرة، وهى: أن هذه اللغة لا يجوز مناقشتها مناقشة حرة موضوعية، ولا يجوز المساس بقواعدها ونظمها، ولا أدرى من أين جاء أصحاب هذه الادعاء بادعائهم، ذلك أن اللغة التى نزل بها القرآن، ونطق بها الحديث النبوى، كانت لغة الكفار ممن عادوا الرسول (ﷺ) وعادوا الإسلام والمسلمين، كما أنها قبل هؤلاء جميعا، كانت لغة أهل الجاهلية الدينية والحياتية والأدبية.

والمثير للغرابة، أن أصحاب هذا الادعاء ذهبوا يجهدون أنفسهم فى الإمساك ببعض الظواهر التى تتنافى مع مقولة قداسة اللغة، من مثل القول بأن غالبية المسلمين فى العالم لا يتكلمون العربية، وكان هناك من يزعم أن كل المسلمين يجب أن يتكلموا باللغة العربية، وهو قول أشبه بالهذيان، ذلك أن العرب فتحوا الأمصار حاملين معهم لغتهم بلهجاتها المتعددة، وهى تلك اللهجات التى تطورت إلى ما يعرف اليوم (باللغة العامية). وهناك بلاد كثيرة دخلها الإسلام، ولم تدخلها العربية، وظل أهلها على لغتهم الأصلية.

والقول بقداسة اللغة العربية، يترتب عليه نتيجة أخرى فاسدة، وهى أن العربية لم تتطور منذ نزول القرآن، وأنها ثبتت بنحوها وصرفها ومعجمها عند حدود اللغة القرآنية، وكل من درس العربية، يدرك فساد المقدمة والنتيجة، وفسادهما راجع إلى الخلط بين (لغة

التوصيل) و(لغة الإبداع)، والتعامل مع كل مستوى بقوانين المستوى الآخر، ثم إن الفساد يرجع - أيضا - إلى أن أصحاب الادعاء، غاب عنهم أن العربية قدمت ثنائية توافقية بين (الفصحى والفصيحة)، وأن الفصيحة هى السائدة فى لغة الإعلام، ولغة الأدب عموما، شعرا ونثرا.

ويمكن هنا أن نقدم - فى إيجاز - بعض ظواهر الخلط بين لغة التوصيل ولغة الإبداع، إذ ادعى البعض - مثلا - أن اللغة العربية توجب على المتكلم أن يبدأ كلامه (بالجملة الفعلية)، وإذا بدأ المتكلم بالجملة الاسمية، زعموا أن هذا الاستعمال لا تجيزه اللغة، وهو ما يمثل تضييقا على المتكلم.

ولا أدرى أيضا من أين جاء هؤلاء المدعون بدعواهم؟، صحيح أن العربية تميل إلى البدء بالجملة الفعلية، وفرق كبير بين الوجوب والجواز، ونصوص العربية قديما وحديثا تنفى هذه المقولة جملة وتفصيلا، وفى مقدمتها (القرآن الكريم) ونصوص الأدب شعرا ونثرا، وقد تصدى (العقاد) - فى (أشتاته اللغوية) لهذه المسالة، وأوضح أن الجملة الاسمية لها احترامها فى اللغة العربية، وليست قليلة الاستعمال، وليس تقديم الفعل على الفاعل عجزا بالنسبة للتركيب الذى يتقدم فيه الفاعل على الفعل، ذلك أن السياق هو الذى يرجح تركيبا على الآخر.

وهذا ما يزكيه الفكر اللغوى التراثى، إذ قال (الزجاجى) - أحد اللغويين القدامى - إن الفعل أثقل من الاسم، لأن الأسماء أكثر تمكنا من الأفعال، ذلك أن الأسماء يستغنى بعضها ببعض عن الأفعال، لكن الفعل لا يستغنى عن الاسم، ولا يوجد إلا به.

□□□

مرض اللسان

تحدث الجاحظ قديما عما أسماه: (أمراض اللسان)، ومنها (الحُبْسَة) أى: تعثر المتكلم فــى كلامه، ومنها (العُقْلــة)، أى: احتباس الكلام، ومنها (اللُكْنَة) أى: تداخل الحروف العربية مع الحروف الأعجمية (غير العربية).

ومن يقرأ كلام الجاحظ يتســاءل: هل ما زالت هذه الأمراض منتشــرة فى زمننا هذا؟ أم أن أمراض اللســان المعاصرة مغايرة لتلك التى تحــدث عنها الجاحظ؟، ذلك أن الأمراض التى تحدث عنها أمراض عضوية، لكن الملاحظ أن أمراض هذا الزمن أمراض عقلية ونفسية وعضوية معا، فما السبب؟

عندما نستعيد علاقة الطفل باللغة، نلحظ أنه ينشأ فى بيئة معينة، وعن طريق السماع يــدرك أن هنــاك مجموعات من الأصوات التى تتردد حوله، وأن هذه الأصوات تتحول إلى كلمات. وأن كل كلمة تشير إلى معنى محدد، وهذا الوعى التلقائى يتيح للطفل أن يبدأ فى اســتعمال هذه الكلمات بهدف تحيق ما يريد من رغبات واحتياجات، وهو فى اســتعماله للكلمــات يقلــد الكبار، ثم فى مرحلة تالية ينتقل من التقليد إلى محاولة ربط الكلمات التى حفظها بمفردات الواقع حوله، فيدرك أن هذه المفردة معناها: (بيت أو أكل أو شرب أو أب أو أم أو أخ) إلى آخر هذه المفردات التى يعايشها.

ثم ينضج وعى الطفل فى مرحلة تالية فيتمكن من التمييز بين الصيغ التى يسمعها، إذ يدرك أن هذه الصيغة: (اسم أو فعل أو مذكر أو مؤنث أو مفرد أو جمع) وقد يصل النضج إلى أن يــدرك كيفية أداء الكلمة لمعناها الحقيقى وخروجها عن الحقيقة إلى المجاز. ويصل من كل هذا إلى التفرقة بين الصواب والخطأ.

وكل هذه المراحل التى مر بها الطفل تجعل من ذاكرته صندوقا به كم هائل من الأصوات التى تشكل كلمات لها معنى محدد، والذى يحدد المعنى (المعجم) أحيانا، والسياق أحيانا أخرى، فالفعل (قضى) له معنى فى قولنا: (قضى نحبه) غيره فى قولنا (قضى بســجنه) و(قضى حوائجه) و(قضى دينه).

نخلص من هذا إلى أن اللغة تكاد تكون فطرية فى مرحلة الطفولة، ففيها يتمكن الطفل من الربط بين ما ينطقه لسانه وبين تفكيره العقلى، ومن ثم تكون اللغة فطرية مثلها مثل الجوع والأكل والعطش والشرب، وهذه الأمور الفطرية تقابل الأمور (المكتسبة) التى تتحقق بالتلقين والتمرين والتعليم، ومن هذه الأمور المكتسبة: (تعلم اللغات الأجنبية). فالأمور الفطرية مثل (اللغة الأم) تسكن المتن، والمكتسبة مثل (اللغة الأجنبية) تسكن الهامش. والمقبول المعقول أن تكون الأولوية للمتن على الهامش، وللفطرى على المكتسب.

هنا نصل إلى المرض الذى أسماه الجاحظ (اللكنة)، وهو - من وجهة نظرى - أخطر أمراض اللسان فى زمننا الحاضر، وخطورته فى أنه غلّب الهامش على المتن، والمكتسب على الفطرى، وهناك ظواهر كثيرة تشير إلى ذلك، فكثير من المتكلمين بالعربية لا يتكلمون بها عربية خالصة حسب فطرتهم، وإنما يتكلمون بها ممزوجة بكثير من الحروف والكلمات والجمل الأجنبية (المكتسبة).

والأخطر أن هذه الظاهرة خرجت عن طبيعتها اللغوية لتتحول إلى قيمة اجتماعية واقتصادية وعلمية، فكلما أكثر المتكلم من استخدام اللغة الأجنبية وأوغل فى إجادتها، أعطى إشارة إلى بيئته الاجتماعية المميزة، وقدرته الاقتصادية الوفيرة، وربما أشار بذلك إلى مكانته العلمية والوظيفية الرفيعة، وكل ذلك يعنى أن (اللكنة) القديمة اكتسبت بعدا نفسيا وعقليا لم يكونا لها فى القديم.

وتزداد الخطورة مع انتشار المرض اللسانى، وتزايد مرضاه بحكم (العدوى) دون أن يكون هناك محاولة جادة وأمينة للعلاج، بل يمكن القول إن هذا المرض لقى نوعا من التشجيع بوصفه علامة تحضر، برغم أنه مرض يهدد الانتماء الوطنى والقومى.

□□□

العيـــد

يحتفــظ المعجم لهذه الكلمة بعدة دلالات متقاربة، فهى مشــتقة من: (عاد يعود) كأن الناس يعودون إليه، وقيل مشــتقة من: (العــادة) لأن الناس اعتادوه. والجمع: (أعياد)، يقول الشاعر القديم ابن هرمة:

إن الغوانــى لا تنفــك غانيــة   منهن يعتادنى من حبهـا عيد

وهنــاك نوعان من الأعيــاد: (الأعياد الدينية) و(الأعياد القومية)، للمســلمين عيدان: (عيد الفطر) و(عيد الأضحى)، وللمسيحيين عيدان: (عيد الميلاد) و(عيد القيامة)، والأعياد موجودة فى كل الديانات الســماوية وغير السماوية، وللعيد دلالته المركزية، وهى (الوحدة والترابط بين أصحابه).

والملاحظ أن العيدين الإسلاميين مرتبطان بركنين من أركان الإسلام، فعيد الفطر مرتبط بفريضــة الصيام، وعيد الأضحى مرتبط بفريضة الحج. وهناك توابع للأعياد الإســلامية، فهناك ميلاد الرســول عليه السلام، ورأس السنة الهجرية، وليلة القدر، وليلة النصف من شعبان، والسابع والعشرين من رجب.

ولــكل عيد مظهره الاجتماعى، فعيد الفطر يتميــز بإخراج زكاة الفطر، وعيد الأضحى يتميــز بتقديم الأضحيات للفقراء، وهذا الأخير بدأت بشــائره منذ أيام فى ســفر الحجيج إلى بيــت الله الحرام، كما للعيد مظاهر يحــرص عليها الجميع صغارا وكبارا، منها تبادل الزيــارات والتهانــى والهدايا، والملابس الجديــدة، والذهاب للمتنزهــات، وأماكن لعب الأطفال، وربما يكون أهم شىء للصغار هو أخذ (العيدية).

والشــعر بوصفه: (ديوان العرب) لــه عناية خاصة بالأعياد، فكان الشــعراء يتبادلون التهانى، ويتوجهون بالتهنئة للســلطة الحاكمة وتوابعها من الرؤســاء والقيادات والولاة، والتراث الشعرى حفظ لنا إبداعات الشعراء فى الأعياد، فإذا جاء العيد والشاعر فى حالة من الســعادة، أو حالة من الحزن، عبر عن هذه الحالة بما يناســبها شــعريا، وهو ما أتاح لمفــردة (العيــد) أن تتردد فى الخطاب الشــعرى القديم والجديد على ســواء، يقول عنترة العبسى عن محبوبته:

مـرت أوانَ العيـد بيـن نواهـد　　مثل الشمـوس لحاظهـن ظبـاء

ويقول أبونواس عندما اقترن العيد بلحظة من لحظاته السعيدة:

يـا فرحـة جـاءت مـع العيـد　　وفـى الـذى أهـوى بموعـود

وعندمـا يرتبط العيد بحالة الحزن والألم، تتغـير البنية الصياغية والدلالية لتوافق هذه الحالة الطارئة، ومن أشهر القصائد التى عبرت عن مثل هذه المناسبة، قصيدة المتنبى وهو فى أسوأ حالاته عند هروبه من كافور، يقول فيها:

عيـد بأيـة حـال عـدت ياعيـد　　بمـا مضى أم لأمر فيك تجديد

أمـا الأحبـة فالبيـداء دونهـم　　فليت دونك بيـدا دونها بـيد

وفى العصر الحديث لم يترك الشعراء مناسبة الأعياد دون أن يقدموا إبداعهم الذى يعبر عن ميولهم الخاصة أو العامة، ولأحمد شـوقى قصيدة شـهيرة قالها فى عيد الفطر، بدأها بقوله:

رمضـان ولـى فهاتها يا ساقى　　مشتاقة تسعـى إلـى مشتـاق

وبعض الشعراء جمع فى شعره بين الأعياد المختلفة مثلما فعل ابن الرومى عندما قال:

الفصح والفطر والنيروز يقدمه　　عيد الفطير ازدحام الورد بالنهل

(عيد الفصح) عيد مسـيحى، و(عيد الفطر) عيد إسلامى، و(عيد النيروز) عيد فارسى، ويقال إنه عيد بداية السنة الشمسية، و(عيد الفطير) عيد يهودى، وأحمد شوقى جمع بين عيدى المسلمين والمسيحيين فى قوله:

عيد المسيح وعيد أحمـد أقبـلا　　يتباريـان وضـاءة وجمـالا

والملاحظ أن ارتباط الأعياد بالشعر يكاد يغيب اليوم غيابا شبه كامل.

□□□

البـــاب

عندما يعرض المعجم لهذه الكلمة يتجنب تحديد معناها قائلا: (الباب) معروف، أى أنه ليس فى حاجة على تحديد دلالته، لأنها حاضرة فى ذهن المتكلمين بالعربية، سواء أكانوا مــن أهل الاختصاص، أم كانوا من عامــة المتكلمين، لكن هناك بعض المعاجم أقدمت على تحديــد معنى الكلمة قائلة: (الباب): (المدخل) أو (الطاق) الذى يُدخل منه، أى: (مكان الدخول)، فهناك (باب البيت)، وهناك (باب الغرفة) و(باب الخيمة) إلى آخر هذه الأبواب التى تتحدد بالمضاف إليه، وقد يطلق (الباب) على ما يغلق به المدخل من خشب ونحوه.

وتأتى الكلمة مفردة: (باب) ومثنى: (بابان) وجمعا: (أبواب – بيبان – أبوبة)، ومن هذه الصيغة تأتى كلمة يظنها البعض عامية هى: (بوّاب)، لكنها فصيحة، تطلق على من يــلازم الباب، أى أن حرفته (البِوابــة)، ولأهمية الباب اهتمت المراجع التراثية إلى كيفية إعداده إعدادا ســليما، فقالوا: (إن أحق ما جعلت له أبواب المنازل: المشــرق) واســتقبال (الصَّبا) وهى ريح تأتى من المشــرق، فذلك أصلح للأبدان، لســرعة طلوع الشــمس بضوئها على أصحابها.

ولم تنحصــر دلالــة (الباب) فــى (المدخل) الذى يدخــل ويخرج منه النـــاس، وإنما انتقلــت الدلالة إلى (الكتاب)، فباب الكتاب: ســطوره، وباب الكتـــاب: بداية فصوله، ثــم ابتعــدت الدلالة عــن هــذا التحديد المعجمــى لتدخل ســياقات أخرى فــى التعبير القرآنــى، إذ تــرددت المفردة فى القرآن ســبعا وعشــرين مرة على صيغــة المفرد: (باب) وصيغــة الجمــع: (أبــواب)، وفى هذا الــتردد تحركــت الدلالة من مرجعيتهـــا المادية، لتجمــع بــين المــادى والمعنــوى، فتأتــى مدخلا (لبيــت المقدس) فــى قوله تعـــالى لبنى إســرائيل [البقــرة ٥٨]: ﴿وَٱدْخُلُواْ ٱلْبَابَ سُجَّدًا﴾، كمــا تأتــى للدخــول المعنوى فى قوله تعالى [الأنعـــام ٤٤]: ﴿فَلَمَّا نَسُواْ مَا ذُكِّرُواْ بِهِۦ فَتَحْنَا عَلَيْهِمْ أَبْوَٰبَ كُلِّ شَىْءٍ﴾، وارتبط الباب بالجنة والنار على السواء، كما كان للسماء أبواب وللنعيم أبواب.

وتنتقــل المفــردة إلى المعجم الصوفى لتكون وســيلة للخلاص الأرضـــى وصولا إلى المطلق الســماوى، فعند الصوفية: (باب الأبواب): (التوبة) لأنها أول ما يدخل به العبد حضرة

القــرب من الرب، وفي المعجم النفســي نلاحــظ أن (الباب) عند (فرويــد): كل فتحات الجسد، وهو ما حول معظم تفسيرات الباب عنده إلى إشارة جنسية.

ولم تظل المفردة حبيسة هذه المفاهيم التي عرضنا لها، إذ انطلقت إلى عوالم أخرى ربما لا يكون لها صلة بالمعاني الســابقة، بل ربما تجاوزت منطق المعقول، وارتبطت بالخرافة، إذ تحول الباب إلى كائن خرافي وظيفته: (الحماية المعنوية)، وربما نلاحظ هذه الدلالة في كثير من الرســوم على الأبواب بهدف حماية من وراء الباب من شرور الشياطين والكائنات الخفيــة، كما نلاحظه في صناعة مقابض الأبواب على شــكل (رأس قط) أو (أســد) وهما مــن الحيوانــات الطوطمية في التراث الفرعوني، كما نلاحظه على الأبواب كثيرا من صور (الكف والحدوة والعقرب).

وتصل الخرافة بالباب إلى أن يتحول إلى كائن واع يستجيب لمسماه الخرافي: (سمسم) فــي حكاية: (على بابا والأربعين حرامي)، ثم دخلت مفردة الباب الموروث الشـعبي في الحكم والأمثال: (الباب اللي يجيلك منه الريح سده واستريح).

وينتقل (الباب) إلى الإبداع الشعري متمردا على كل مراجعه السابقة، واستقر في الدلالة المجازية، فللموت باب عند أبي العتاهية في قوله:

وللمـوت بـاب وكل الناس داخله … فليت شعري بعد الباب ما الـدار؟

وللجود باب في قول أبي تمام:

للجود باب في الأنام ولم تزل … يمنـاك مفتاحـا لـذاك البــاب

والإسلام باب الخلاص في قول أحمد شوقي:

أيهـا النافـرون عـودوا إلينــا … ولجـوا البـاب إنــه الإســلام

ومــن ثــم يصبح (الباب) أداة للفخر أو المدح أو الــذم، فالصاحب بن عباد يفخر بكونه باب العلم في قوله:

كــان النبـي مدينـة العلــم التــي … حوت الكمال، وكنت أفضل بابه

كما يبح أداة للمدح في قول أشجع السلمي يمدح ابن منصور:

علــى بــاب ابــن منصــور … علامــات مــن البـــذل

جماعــات وحســب البــا … ب فضــلا كثــرة الأهـــل

العَلمانية والعِلمانية

تداول المجتمع العربى هذين المصطلحين بكثير من الخلط والاضطراب، نتيجة لسيطرة الذاتية وغياب الموضوعية، فكل متحدث يعرض وجهة نظره الخاصة. ومن ثم يكون تحديد المصطلح وفقا لوجهة نظره. وقد ازداد الخلط فى الزمن الأخير بعيدا عن المعقول والمنقول، وهذا ما دعانى إلى تقديم هذا التوضيح الموجز لهذين المصطلحين.

(العَلمانية) بفتح العين، نسبة إلى (العالم)، و(العِلمانية) بكسر العين، نسبة (للعلم)، وهذا التشابه الصياغى ربما كان أحد أسباب هذا الخلط، بينما الصحيح أن هذا التشابه لا صلة له بالتشابه الدلالى، ذلك أن (العَلمانية) بالفتح تعنى: أن العالم هو المرجعية الدلالية للمصطلح، فهو البداية والنهاية، وهو ما يقود تلقائيا إلى غياب فكرة (الخلق الإلهى)، فالعَلمانية تسعى إلى: (دنيا بلا دين)، و(عقل بلا دين)، فلا سلطة للدين على الكائن الحى بحال من الأحوال.

وحجة أصحاب هذا التفسير التى قدموها لتوثيق عَلمانيتهم: أن الإنسان كائن متغير بطبعه داخليا وخارجيا، ويلاحق هذا التغير حضارته وثقافته وتفكيره وعواطفه، وهو ما يتنافى مع الدين بكل ثباته وجموده، ومحاولة قهر الإنسان لسلطة الدين، تقوده إلى الدمار والفناء.

وهذا الفكر الدنيوى ليس جديدا على الثقافة العربية، فقد ظهرت قديما جماعة (الدهريين) نسبة إلى (الدهر)، وفكر هذه الجماعة قائم على أساس أن العالم أوجد نفسه بنفسه، وأنه دائم لم يزل ولن يزول، وقد ذكرهم القرآن الكريم فى قوله تعالى: ﴿وَقَالُوا۟ مَا هِىَ إِلَّا حَيَاتُنَا ٱلدُّنْيَا نَمُوتُ وَنَحْيَا وَمَا يُهْلِكُنَآ إِلَّا ٱلدَّهْرُ﴾ (الجاثية ٢٤)

ولأن المجتمع العربى لا يمكن أن يتقبل هذا الفكر العَلمانى، حاول أصحابه إدخال بعض التعديل عليه للتمويه، حتى يجد هذا الفكر بعض القبول، إذ قالوا: إن المقصود بالمصطلح: (فصل الدين عن الدولة)، مغفلين - عن عمد - مفهومه الصحيح: (إلغاء الدين من الدولة)، وهذا التعديل المزيف، ساعد فى الخلط بين (العَلمانية والعِلمانية).

أما المصطلح الآخر، فهو (العِلمانية) بالكسـر، نسبة (للعِلم)، وليس هناك من يرفضه، أو يتحفـظ عليـه، إلا إذا كان بدائيـا لا صلة له بالحضارة والمدنيـة، إذ إن العلم صاحب السيادة فى كل أنساق الحياة، لكن لا يعنى ذلك أننى عندما أريد (شرب الماء) أن أستدعى بحوث الكيمياء والأحياء قبل الشـرب، فهذه البحوث محلها معامل البحث العلمى التى تخدم المجتمع، وتقدم له ما يساعده فى حياته العلمية والعملية.

إذن المقصـود بحضور العلم: (حضور المنهج العلمى) فى الممارسـة النظرية والحياتية، على معنى ربط الأسـباب بالمسببات، والعلل بالمعلول، واسـتخلاص النتائج من المقدمات الصحيحة، ولا يكاد يغيب هذا المنهج إلا فى الأمور الفطرية التى فطر الله الإنسان عليها، مثـل عوارض الحب والكره، وعوارض الكرم والبخل، وهذا الذى نقوله يتوافق مع ما قاله (العَلمانيـون) عن أن الإنسـان كائن متغير، لكن هذا التغـير يكون فى العرض لا الجوهر، أمـا الفطرة فهى ثابتة بقدرتها على إدراك التشـابه والتخالف، والممكن والمحال، والضار والنافع، وكل منصف يدرك أن الدين أعطى للإنسان مساحة واسعة من حرية الرأى والفكر الذى ينظم به حياته.

من البدهى أن الدين - أى دين - يقوم على ثلاثية أساسـية: (العقيدة - العبادة - المعامـلات)، أما العقيدة والعبادة، فهما علاقة بين العبد والمعبود، ولا دخل لأحد فيهما، أمـا (المعاملات) فهى مجال الاجتهاد طلبا للمصلحة الجزئية والكلية اعتمادا على حديث الرسـول (ﷺ): «أنتم أعلم بشـئون دنياكم»، وفى هذا السياق يمارس الإنسان اجتهاده فى حريـة لا يحدهـا إلا: (حرية الآخر)، لأن الحرية فى هذا المجـال تكون عدوانا لا يقبله (العَلمانيون والعِلمانيون) بفتح العين وكسرها.

□□□

الحريــة

ردد بعــض المثقفــين مقولة صدقوها، وأصبحــت مطروحة بوصفها حقيقــة ثابتة على صفحات شبكة (الإنترنت)، وهى: أن المعجم العربى يخلو من ذكر لكلمة (الحرية)، وقبل تفنيد هذه المقولة، نعرض لصيغتها أولا، ثم لموقف المعجم منها ثانيا.

مــن حيث الصيغة، فهــى (مصدر صناعى)، وكيفية صياغتــه، أن يلحق بآخر الكلمة (ياء مشــددة، بعدها تاء تأنيث مربوطة)، مثل كلمة (وطن) مصدرها الصناعى: (وطنية)، و(صناعة) (صناعية) وهكذا، وعندما تتحول الكلمة إلى مصدر صناعى، تؤدى دلالة مجردة، تحمــل كل المواصفــات الخاصة بها، فكلمة (إنســان) معناها: (حيــوان ناطق) لكن كلمة (إنســانية)، تحمل صفات الإنســان الخلقية والحيوانية، مثل: الحياة والتسامح والتعاون والتفكير، إلى آخر هذه المواصفات الإنسانية.

وهذا المصدر الصناعى، صيغة (قياســية)، ومعنى القياس: أن يشــتق اللغوى صيغة من صيغة أخرى، قياســا على صيغة أخرى مألوفة، تحقيقــا للمقولة الثقافية: (ما قيس على كلام العــرب، فهو من كلام العرب)، من ذلك صيغة (فَعّال)، بفتح الفاء وتشــديد العين، للدلالــة علــى (الحرفة) مثل: (حداد ونجــار وكناس وبقال وجزار)، وقــد ظهر كثير من صيغ المصدر الصناعى للتعبير عن مســتجدات الحضارة والثقافة، مثل: (حزب – حزبية) و(اقتصاد – اقتصادية) و(سياسة – سياسية).

وقــد ذكرت المعاجــم كلها مفردة (الحــرّ) وحددت معناها فى الاســتعمال، ثم ذكرت صيغتها الصناعية: (الحرية)، وهى تضم كل المواصفات التى تتصل بكلمة (الحرّ) أى ضد (العبد)، وإن كان الأصل الذى رددته المعاجم، أنها تدل على (الشرف والأصالة).

والمؤســف أن أصحــاب هذا الادعاء رددوه دون تدبــر، ودون نظر منصف للتراث، فقد ترددت مفردة (الحرية) فى الشــعر العربى القديم والحديث على الســواء، ربما لم تحمل المفــردة كل المعانى التــى تحملها اليوم، لكنها كانت قريبة منها قربا شــديدا، يقول (ذو الرمة) تـ(١١٧ هـ) فى مدح أحد الأشخاص:

فصـار حيّا وطبّـق بعـد خـوف   علـى حرّيـة العـرب الهزالـى

وابن الرومى (تـ ٢٨٣ هـ) يمدح (أبا الحسين) بقوله:

إذا الحريـــة انـتـقـلــت فليســت عنـــه منتقلـــة

وخارج منطقة الشـعر، ذكر الجاحظ فى كتابه (البيان والتبيين) فى باب: (ذكر أسماء الخطباء والبلغاء والأبيناء) ذكر بعض الأقوال التى يوهم ظاهرها الصدق، بينما هى كاذبة، وأوضح أن من يستخدمها مغرور، وأن هذا: «لا يحل فى دين، ولا يحسن فى الحرية».

وقد راجعت معاجم: (أســاس البلاغة للزمخشــرى، والقاموس المحيط للفيروز ابادى، ولســان العــرب لابن منظـور) فوجدتها تذكر المصــدر الصناعى (الحريــة)، وتحدد معناه بـ(الشرف) وبأن صاحبه من خاصة العرب، ثم انتقلت إلى أحد المعاجم الصوفية: (الرسالة القشــيرية) فى القرن الخامس الهجــرى، فوجدته يذكر الكلمة ويعطيهــا دلالة قريبة من معناها الذى نردده اليوم، إذ جعلها فى باب مستقل: (باب الحرية)، وقال إن: (الحرية ألا يكــون العبد تحت رق المخلوقات، ولا يجرى عليه ســلطان المكونات)، أى أن الحرية تحرر من السلطات البشرية وغير البشرية، وأن العبودية تكون لله وحده، ومثل هذا التحديد ذكــره على بن محمــد الجرجانى فى معجمه (التعريفات)، إذ قال: «الحرية: الخروج من رق الكائنــات، وحرية العامة بالخروج من رق الشــهوات وحرية الخاصة بالخروج من رق المرادات»

هذا رد موجز على ادعاء خلو المعجم العربى من ذكر كلمة (الحرية) ومن تحديد معناها، وهو ادعاء يظن أصحابه أن طعنهم على الثقافة العربية، يضفى عليهم صفة الحداثة، وغاب عنهم مقولة ابن قتيبة الثقافية: (كل قديم، كان حديثا فى عصره)

□□□

جمع التكسير

من أساسيات الثقافة العربية أنها (ثقافة الاستعمال) أو (ثقافة الموقف الاستعمالى)، وقد تحقـق هذا التأسـيس الثقافى فى (الدرس اللغوى)، إذ رحـل اللغويون الأوائل إلى البادية ليسـجلوا اسـتخدام العرب للغتهم. بـكل ما تحمله من طبيعة صوتيـة ودلالية ولهجية، وعندما فرغوا من هذه المهمة، بدأوا يبحثون عن الخلفية الفلسـفية والمنطقية التى حكمتهم فى هذا الاسـتعمال، واتجه الجهد اللغوى إلى ملاحظة مرحلتين، المرحلة الأولى، (مرحلة المواضعـة)، أى اتفاقهم على وضع أسماء لكل ما حولهـم ومن حولهم، لتتميز الموجودات بعضها عن بعض، وليكون ذكر الاسـم مغنيا عن اسـتحضار المسـمى أمام العين، والمرحلة الثانية (مرحلة الاسـتعمال)، أى دخول الكلمة فى سياق داخلى بالكلمات التى تجاورها، وسياق خارجى، هو الموقف الكلامى الذى يضم المتكلم والمتلقى، وموضوع الكلام.

ومن خلال المتابعة اللغوية، تبين أن هناك صيغا للكلمة المفردة، وأخرى للمثنى، وثالثة للجمـع، وأن المثنى له صيغة واحـدة، أن يتصل بالمفردة ألف ونون، أو ياء ونون، أقول: (جاء خالدان - ورأيت خالدين)، أما (الجمع) فله صيغ متعددة: (جمع المذكر السالم - جمع المؤنث السالم - جمع التكسير - الملحق بجمع المذكر - الملحق بجمع المؤنث - اسم الجمع)، ورأى اللغويون أن هذه المفارقة لها بعدها المنطقى، ذلك أن (المثنى) له عدد محدد (اثنان) دون نقص أو زيادة، بينما (الجمع) يبدأ من العدد (ثلاثة إلى مالا نهاية)، ومن ثم تعددت صيغه.

ثـم تبـين أن العربى كان يسـتخدم صيغا معينة إذا كان العدد قليـلا، والقلة هنا، أن يكون العدد بين (ثلاثة إلى عشرة)، وأما الكثرة،فما بعد العشرة إلى ما لا نهاية، وهذه وتلك أخذت مصطلحا لغويا، هو (جمع التكسير)، وجاء المصطلح من كون المفردة لا تحافظ على صورتها الأصلية عند انتقالها لصيغة الجمع، على عكس (الجمع السالم) الذى تحافظ فيه المفردة على صيغتها عند انتقالها للجمع، مثل (خالد - خالدون)، أما التغير الذى يصيب المفردة عند انتقالها إلى جمع التكسـير، فهو: ١ - أن تتغير الحركة التى على الحروف، مثل (أسـد) بفتح الهمزة والسـين، جمعها: (أسـد) بضم الهمزة وسكون السين، ٢ - أن

يكون التغير بزيادة حرف، مثل (أسد، وآساد) ٣ – وقد يكون بتغير الحركة وزيادة حرف مثل: (رجل– رجال) ٤ – وقد يكون بنقص حرف (وردة – ورد) ٥ – وقد يكون بنقص الحرف وتغير الحركة: (كبيرة – كِبار).

ومن ثقافة الاستعمال، تنبه اللغويون إلى أن العرب تستخدم صيغا فى جمع التكسير للقلة. وصيغا للكثرة، وتتفق الصيغتان فى البدء (الرقم ثلاثة) وتختلفان فى النهاية، فنهاية القلة (الرقم عشرة)، وما لا نهاية للكثرة.

أصل من هذه المقدمة التى طالت بعض الشىء إلى ما قصدته بـ (طعن اللغة)، ذلك أن جموع التكسير التى تدل على الكثرة متعددة، ومنها صيغة (فعلاء) بضم الفاء وفتح العين، والجمع على هذا الوزن يأتى من صيغتين للمفرد، الصيغة الأولى على (فعيل) بفتح الفاء وكسر العين، وشرطها أن تكون فعيل بمعنى فاعل. مثل (عليم بمعنى عالم) و(جليس بمعنى مجالس) وجمعهما يكون: (علماء وجلساء)، كما يشترط فى هذه الصيغة ألا تكون مضعفة، مثل (شديد وعزيز)، إذ جمعهما (أشدّاء،أعزّاء)، وألا يكون المفرد معتل الآخر، مثل (غنى ونبى) إذ جمعهما (أغنياء وأنبياء)، ألا يكون المفرد عينه – أى وسطه – واو، مثل (مدير) لأن فعله (دار يدور)، وجمعه الصحيح (مديرون) لا (مدراء) كما تعمد بعض أدعياء التجديد أن يصيغوه، وهى صياغة أساسها (القياس الخاطئ) – لو أحسنا الظن – إذ سمعوا فى اللغة: (كرماء – وعلماء – وشرفاء) فقاسوا عليها (مدير ومدراء).

الصيغة الثانية التى ياتى الجمع منها على (فعلاء)، صيغة (فاعل) الدالة على صفات فطرية، مثل (عالم ونابه وشاعر) والجمع منها: (علماء – نبهاء – شعراء)

المؤسف أن العدوان على اللغة فى كلمة (مدراء) ليس له ضرورة تسوغه، أى لا تنطبق عليه المقولة التراثية: (الضرورات تبيح المحظورات)، لأن الجمع الصحيح معروف ومألوف ومستعمل (مديرون ومديرين).

❑❑❑

الرئيس والرئيسى

فى عام ١٩٩٦م دعيت للمشاركة فى مؤتمر النقد الأدبى الذى تقيمه جامعة اليرموك بالأردن، وفى إحدى جلسات المؤتمر – وكان يرأس الجلسة العلامة المغربى الدكتور عبد الهادى التازى – وقام أحد الباحثين يلقى بحثه، وإذا به يكثر من ترديد صيغة (هذا المبدأ الرئيس) و(المدخل الرئيس) فتدخل الدكتور عبد الهادى قائلا له: لماذا تقول (الرئيس) وهى (نعت) لما قبلها. هلا قلت كما يقول المصريون: (المبدأ الرئيسى) و(المدخل الرئيسى) فقولهم هو الصواب.

ومنذ هذا اليوم شغلنى تفسير مقولة الدكتور التازى، وأخذت أبحث عن سبب قوله إن ما يقوله المصريون هو الصواب، وتبينت أن كلامه لا ينطبق على كلمة (الرئيس) إلا عندما تكون نعتا، أما عندما تقع موقعا إعرابيا آخر، فإنها تحتفظ بصيغتها الأساسية (الرئيس).

إذن المشكلة تظهر عندما تقع نعتا، لأن وقوعها نعتا يقتضى أن تكون مشتقة، أو شبيهة بالمشتقة، إذ لا يجوز النعت بالجامد إلا فى مواقع محددة، ليس من بينها هذه الحالة، وهنا كان من الضرورى الكشف عن صيغة هذه الكلمة (الرئيس ووزنها فعيل) وليس لها إلا احتمالان: الأول أن تكون (صيغة مبالغة) لتدل على الكثرة، لكن شرط صيغة المبالغة – وهى تابعة لاسم الفاعل – شرطها أن يقبل معناها الزيادة والنقصان غالبا. لأننى إذا قلت: هذا الرجل عالم، أو عليم. فإن ذلك يدل على أن علمه ينقص ويزيد. فإذا وصفت إنسانا بأنه (رئيس) لم تكن الكلمة من صيغ المبالغة، لأنه لا يوصف بهذا الوصف إلا إذا كانت الرئاسة ثابتة له دون نقص أو زيادة، ومن ثم تنتقل الكلمة من صيغ المبالغة إلى (الصفة المشبهة) باسم الفاعل. لأن من خصوصية هذه الصيغة: أنها لا تتقبل الزيادة أو النقصان، فعندما أقول: هذا رجل طويل. فلا تكون (طويل) صيغة مبالغة، لأن هذا الطول لا يحتمل زيادة أو نقصانا، ولذا يقول النحاة والمفسرون: إن (اسم الفاعل وصيغ المبالغة) عندما تأتى نعتا للذات الإلهية فى مثل قولنا: إن الله ربنا عالم وعليم. تكون الصيغتان من صيغ الصفة المشبهة، لأن علم الله لا يزيد ولا ينقص لكن كلمة (الرئيس) لا تصلح أن تكون من صيغ المبالغة، لأن شرط هذه الصيغة أن يكون فعلها (لازما) أى: لا ينصب المفعول به، والفعل (رأس) من الأفعال المتعدية.

معنـــى هـــذا أن صيغة (الرئيس) خرجت من منطقة المشـــتقات، وأصبحت من الجوامد والجامد ما لم يؤخذ من غيره مثل «دمشق» والمشتق، ما أخذ من غيره، مثل «عالم» مأخوذ من المصدر «علم» وقد جاء الحل اللغوى الذى يســـمح لكلمة (الرئيس) أن تقع نعتا، وذلك بإلحاق (ياء النسب) لها، فتصبح (الرئيسى) لأن ياء النسب تقرب الجامد من المشتق.

يقول ابن مالك فى ألفيته:

وانعت بمشتق كصعـب و نرب   وشبهــه كــذا وذى والمنتسـب

أى أن النعت يكون بالمشتق وشبه المشتق كاسم الإشارة واسم الموصول، أو ما كان متصلا بياء النســـب، ويكون الصواب أن أقول (هذا المبدأ الرئيســـى) ومن عجب أن بعض المثقفين حاولوا الســـخرية من هذا الاســـتعمال قائلين: هل أقول (جاء الرئيسى) و(رأيت الرئيسى) ولم يدركوا أن الكلمة فى هذا السياق ليست (نعتا) ومن ثم فإن الصواب: (جاء الرئيس)

□□□

الكــاف

ســبق أن تحدثنا عن اللغة العربية وأنها لغة السياق، قبل أن تكون لغة المعجم، ومثلنا لذلك بالفعل: (ضرب) وكيف أن له في كل سياق معنى يغاير معناه في السياق الآخر.

والذى نضيفه اليوم، أن اللغة العربية ليســت لغة ســياق بالنســبة للمفردات فحسب، وإنما هي لغة ســياق بالنســبة (لحروف المعانى) أيضا، ونقصد (بحروف المعانى): حروف النفى والنهى والاستفهام والعطف، إلى آخر هذه الحروف.

ونخص بالحديث اليوم (حرف الكاف) الذى اكتسب من السياق معانى متعددة، نذكر بعضها:

١ – يأتي هذا الحرف ضميرا منصوبا للخطاب، مثل: (شــاهدك)، وضميرا للجر، مثل: (كتابك)

٢ – يأتــى للتعليل، كمــا فى قوله تعالى: ﴿وَٱذۡكُرُوهُ كَمَا هَدَىٰكُمۡ﴾ [البقرة ١٩٨] أى: لأنه هداكم.

٣ – يأتى للتوكيد، مثل قولنا: (ليس كمثلك أحد) أى: ليس مثلك أحد.

٤ – يأتــى حرفا للخطاب فحســب، وذلك مثل الكاف التى تلحق اســم الإشــارة: ذلك والكاف التى تلحق الضمير المنفصل: (إياك – إياكما)

٥ – يأتى للتشبيه، مثل: (البنت كالزهرة)

وهنا نكون قد وصلنا إلى هدفنا الذى نسعى إليه من الاستخدام الخاطئ للكاف الأخيرة، وهو اســتخدام أصبح شائعا على ألســنة الخاصة والعامة، ظنا منهم أنه استخدام صحيح، فيقولــون: (فلان كعالم) و(جمال ككاتب) و(عــزت كصحفى) إلى نحو ذلك مما يخرج عن الاستخدام الصحيح للكاف التشبيهية.

والمؤسف أن الاستخدام الخاطئ، يهدم قاعدة بلاغية لها احترامها فى الدرس البلاغى العربى والغربى، وهى أنه لا يجوز تشبيه الشيء بنفسه، ذلك أن التشبيه هو عملية جمالية تعتمد إلحاق أمر بأمر فى صفة مشتركة بينهما، شرط ألا يكون الأول هو الثانى، فلا أقول:

(أنا كأنا) أو: (خالد كخالد) وأنا أتحدث عن شخص واحد، وإنما يصح ذلك على التأويل القائم على تعدد الأحوال، أى: (أنا - فى حالة الرضا - مثلى فى حالة الغضب) و(جمال - فى حالة العمل - كجمال فى حالة الكسل)

وبمـا أن كل هـذه الاحتمالات التأويلية غير متحققة فى الاسـتخدامات التى شـاعت للـكاف التشـبيهية، فإنها بذلك تدخل فى نطاق الخطأ اللغـوى والبلاغى، والصواب أن نقول: (فلان بوصفه عالما)

(فلان باعتباره كاتبا)، بذلك تتحقق السلامة اللغوية والبلاغية.

□□□

فــى الثقافــة

القراءة الثقافية

آثــر مصطلــح (القراءة الثقافية) فى مصطلح (النقد الثقافــى) ذلك أن النقد مهمته الأولى الكشف عن أدبية النص متوسلا بالشرح والتفسير والتحليل وصولا إلى إصدار الحكم بالجودة وسواها، وهو ما يعنى أن الحكم على النص سوف ينسحب على الثقافة.

وحقيقة النقد أنه لاحق للإبداع، دون أن ينفى ذلك وجود نوع من النقد يمكن أن نسميه (النقد التوجيهى)، ونعنى به النقد المبشــر بالإبــداع الجديد بمواصفاته التى تفارق الإبداع السائد، وهذا وذاك يحفظ للنقد حق (إصدار الحكم) الذى يمكن أن ينصف الثقافة، والذى يمكن أن يظلمها، ومن ثم اقترحت فعل (القراءة) التى تتحرك على مســتويين، المســتوى الأول: يمكــن أن نطلق عليــه: (القراءة الجمالية) التى تتابع الظواهر التعبيرية فى أبنيتها المختلفة للوصول إلى الناتج الدلالى، وهذه القراءة فى حاجة إلى (الكفاءة اللغوية) فحســب، أما المســتوى الآخر: فالمقصود به القراءة التى تتجاوز المســتوى الجمالى، وتتجه إلى المنتج الدلالى لرده إلى مرجعه الثقافى الذى أنتجه، وهذه القراءة فى حاجة إلى (الكفاءة الثقافية).

إن إقدام القارئ على قراءة النص بذاكرة مفرغة من السياقات الثقافية، يعنى أن قراءته ســوف تحصر نفســها فى الأنساق الجمالية وحدها، وهى أنســاق تلامس الحاضر، وغالبا ما تكون لصيقة بصاحبها، وتصبح مرآة مســطحة له، تعكس الظاهر المباشــر دون الدلالات المخبوءة تحت هذا الظاهر، وربما تكون هذه الدلالات هى المســتهدفة من المبدع على وجه الحصر.

ويجب أن ندرك أن القراءة الثقافية تعتمد (التراكم) بالدرجة الأولى، وهذا التراكم يرتبط بالطبقات الرســوبية لكل ســياق ثقافى، مــع ملاحظة أن هذه الســياقات قد تكون مغلفة بالجمالى تارة وبالنفســى تارة، وبالاجتماعى تــارة، والعلمى تارة، والعقدى تارة، واللغوى فــى كل الأحوال، وفى كل ذلك فإن التراكم يرتبط بتحولات الســياق الثقافى التى تتتابع وصولا إلى أن تصبح نسقا أدبيا.

وتوثيق هذا الفرض يحتاج أن نتوقف عند سياق ثقافي مغرق في التراث العربي، أعني به: سياق: (الوقوف على الطلل) إذ كانت بداية هذا السياق بداية (حياتية) بوصفه مكونا طبيعيا أنتجته بيئة الصحراء بكل ظواهرها المعروفة، ومع التراكم تحول هذا السياق الحياتي إلى سياق اجتماعي يعكس طبيعة هذا العالم الصحراوى القاحل، وكيف أن هذه الطبيعة كانت تدفع القبائل إلى الرحيل من مكان إلى آخر، بحثا عن الماء والكلأ، وعند الرحيل يتركون وراءهم آثار الديار دالة عليهم، ثم يتحول الطلل من سياقه الاجتماعي إلى (سياق نفسي) ذلك أن الراحلين يظلون على حنينهم للأماكن التي غادروها، والأصدقاء والأحباب الذين فارقوهم، ثم كان التحول الأخير للطلل ليكون نسقا أدبيا اكتسب نوعا من القداسة في القصيدة الجاهلية، وهو ما قاد الطلل إلى أن أصبح (سلطة ثقافية) لا يجوز الخروج عليها، وهو ما عبر عنه الناقد العربي القديم (ابن قتيبة) بقوله: «وليس لمتأخر الشعراء الخروج على مذهب المتقدمين، فيقف على منزل عامر، ويبكي عند مشيد البنيان، لأن المتقدمين وقفوا على المنزل الداثر والرسم العافي».

ومع التطور الحضارى غاب السياق الحياتي للطلل بغياب عالم الصحراء، ثم غاب السياق الاجتماعي بعد أن عرف العرب الاستقرار في المدن والقرى، وهو ما أدى إلى غياب الظواهر الطللية من عالم العيان، وإن ظل هذا العالم حاضرا في الذاكرة التراثية، يستعيد حضوره في نسق طارئ يلائم التطور الحضارى والثقافي.

ومن المهم أن ندرك القاسم المشترك بين هذه التحولات، وهو (الإحساس بالفقد)، ومع هذا الإحساس ظهر ما يمكن أن نسميه (الصدام الثقافي)، إذ اخذ الشعراء يتمردون على هذا السياق وفي مقدمتهم (أبو نواس)، وقد عبر عن ذلك في قوله:

صفة الطلول بلاغة القدم   فاجعل صفاتك لابنة الكرم

والملاحظ أن (الطلل) يستعيد حضوره الشعرى عند (إحساس الفقد)، وهو ما يمكن أن نلحظه في قصيدة الشاعر (أحمد عبد المعطي حجازى) (طلل الوقت) التي كتبها وهو في منفاه الاختيار في باريس، وإحساسه بفقد الوطن والأهل والأصدقاء، يقول فيها:

طلل الوقت والطيور عليه
وقع
شجر ليس في المكان
ووجوه غريقة في المرايا

من نقل الثقافة إلى إنتاجها

لا أقصـد بالثقافـة هنا ما تم التعارف إليه من شمولها جميع منا شـط الحياة لشـعب ما، وبخاصة تلك المناشـط الجمالية التى تحكم طرائق الحياة، وإنما أقصد الثقافة النقدية وتحولاتها التى صاحبت نهايات القرن الماضى وبدايات هذا القرن.

لقد شهدت هذه النهايات تحولات هائلة فى الثقافة النقدية هزت أركانها التى استقرت فـى مجموعة من المفاهيم: الصدق الكلاسـيكى، والذاتية الرومانسـية، ونقـد الواقع فى الواقعية، حيث أخذت التوجهات اللغوية سبيلها إلى الثقافة النقدية، فظهرت الأسلوبيات والبنيويات والسـيمائيات، ثم جاء التفكيك ونظريات التلقى ليلاحقا اللغويات فى تشكيل ثقافـة نقديـة فرقت بين مرحلة الحداثـة وما بعدها، ومهدت السـبيل للعناية بالهوامش الثقافية، ونقلتها إلى المتن، وتأكد ذلك بظهور النقد الثقافى، والنقد النسوى،

ومن الممكن إجمال كل ذلك فى: تحرك الثقافة من مرحلة الإنتاج إلى مرحلة الاستهلاك.

كان ذلـك كلـه بين أيـدى النقاد والباحثين فـى نهايات القـرن الماضى، بخاصة فى السبعينيات وما تلاها، ويعود معظم الفضل فى التنبه لهذه التحولات لأبناء المغرب العربى الذين كانوا على صلة قوية بالثقافة الفرنسـية، واستطاعوا أن يبدأوا الخطوة الأولى فى نقل هذه الثقافة النقدية إلى العالم العربى، وكانت هذه الخطوة بمثابة الشـرارة التى انتشـرت ودفعت النقاد والباحثين إلى المشاركة فى نقل هذه الثقافة النقدية الجديدة، وتحملت (مجلة فصـول) هذه المهمة بكفاءة بالغة، بقيـادة الناقد الكبير الدكتور (عز الدين إسماعيل) ومعه سـاعدان قويان: الدكتور صلاح فضل، والدكتور جابر عصفور، واستطاعت (فصول) خلال عشر سنوات أن تقدم للواقع الأدبى العربى مدونة تفصيلية لتوجهات النقد الغربى عموما، والفرنسـى خصوصـا، وأن تقدم – فى الوقت نفسـه – إضاءات بالغـة الأهمية للهوامش الغائبة فى الثقافة النقدية العربية، وأن تنقل هذه الهوامش إلى المتن.

كانـت مرحلـة نقل الثقافة أمـرا حتميا، حيث أتـاح للثقافة العربيـة أن تتأمل هذه المسـتجدات، وأن تعيد النظر فيما بين يديها من موروثها النقدى، دون انفتاح عشـوائى على الوافد، أو انغلاق أعمى على الموروث، ومن ثم ظهرت بوادر توفيقية بين هذا وذاك،

وهى بوادر حتمية فرضتها البنية الإبداعية، إذ إن مجمل الوافد قد قدم أسسه النظرية من ناحية، وبعض إجراءاته التطبيقية من ناحية أخرى، لكن الأخيرة كانت مستمدة من واقع النص غير العربى بكل خصوصيته اللغوية، ومن ثم احتاج الأمر – فى مرحلة النقل – إلى استحضار أدوات نقدية تنبع من خصوصية النص العربى فى لغته التى تكاد تنغلق على ذاتها، وكان هذا إشارة واضحة إلى أن الثقافة النقدية قد تجاوزت مرحلة النقل إلى مرحلة الإنتاج، وهى المرحلة التى ضمت كوكبة من النقاد الذين قدموا مجموعة من تطبيقاتهم النقدية، مصاحبة لما قدموه من تنظيرات بعضها وافد وبعضها موروث.

يدفعنى إلى طرح هذا التحول من النقل إلى الإنتاج ما لاحظته فى المرحلة النقدية الحاضرة، فقد حضرت بعض الندوات النقدية فى معرض الكتاب الأخير، كما حضرت بعض المؤتمرات النقدية العربية، فلاحظت أن الجيل الجديد من النقاد قد احتل مساحة واسعة فى منصة النقد – وهذا حقه الشرعى – لكنه بدلا من أن يستكمل المسيرة السابقة عليه ويشارك مشاركة فاعلة فى مرحلة الإنتاج، إذ به يعود مرة أخرى إلى مرحلة النقل، ويعيد إنتاج ما أنتج، مستعيدا مقولات نقاد الحداثة أمثال: باختين وتودروف وبارت وسواهم من أعلام هذه الرحلة، معنى هذا أن الجيل الحاضر قد تغاضى تماما عن الجهد السابق عليه، ومن ثم جاءت إجراءاته التطبيقية متكئة على مجموع الأدوات النقدية التى صاحبت مرحلة النقل، محاولا إرغام النص العربى على تقبلها، فاستحال التطبيق إلى نوع من التشويه حينا والتعمية والإلغاز حينا آخر، لأن النص العربى لا يعرف هذه الأدوات، ولم تتح له فرصة التعرف إليها

إن الذى أدعوا إليه هنا أن يتحمل الجيل الجديد مهمته الصحيحة فى إكمال المسيرة، دون تراجع إلى الوراء، ودون أن يكون فى ذلك حجر عليه فى تعديل ما يراه غير صحيح فى هذه المسيرة، فيضيف إليها ويحذف منها بما يحقق له خصوصيته فى كونه طرفا منتجا لا مجرد ناقل يؤثر الكسل والراحة فى إعادة إنتاج ما أنتج.

□□□

تجديد الفكر والثقافة (١)

آثـرت في هـذه المقالات أن أعرض لظاهرة تعبيرية كثر فيهـا الكلام، وتتابعت عليها الآراء، وأقصد بذلك ما يتردد في وسائل الإعلام المختلفة، من مثل (تجديد الفكر) و(تجديد الثقافة) إلى آخر هذه التجديدات التي تلاحق حاضرنا ومستقبلنا، وربما لاحقت ماضينا.

ومـن أصـول المنهج العلمي الصحيـح، تحديد القضية التي تقع تحـت طائلة البحث والدراسة، ذلك أن غياب هذا التحديد، يمثل إشكالية بالغة الضرر، وربما كان هذا الغياب وراء ما نلحظه من خلاف واختلاف وجدل عقيم يصل درجة الصدام المدمر.

وقديما بدأ (ابن مالك) تدوينه لقواعد النحو العربي في ألف بيت شـعري، وبدأ ألفيته بتحديد هدفه العلمي الذي يتناول الكلام العربي، فقال:

كلامنا لفـظ مفيـد كاستقم   اسم وفعـل ثم حرف الكلم

إذ حـدد مكونات الكلام العربي: اسـم - فعل - حرف، ثـم أوضح كيفية تحول هذه المفردات إلى كلام مشروط بالإفادة، ومثل لها بالجملة المكونة من فعل وفاعل (استقم) والفاعل مستتر تقديره (أنت)، وعلى هدى هذا المنهج العلمي، نحدد مفردات الموضوع الذي نطرحه، علـى أن يكـون في الوعي أن هذا التحديـد يرتبط باختلاف السـياق، واختلاف الثقافة، واختلاف المستوى التعليمي، وربما دخل اختلاف البيئة الاجتماعية، ويمكن أن نمثل لذلك بمفردة شاع استعمالها داخليا وخارجيا، هي مفردة (الإرهاب)، فالعرب والمسلمون ينظرون إلى النضال الفلسـطيني بوصفه حقا شـرعيا للفلسـطينيين، والصهيونية العالمية، تنظر إليه بوصفه (إرهابا)، وهكذا الأمر في كثير من المفردات المتداولة داخليا وخارجيا.

وقد آثرت أن أسـتخدم مفردة (تجديد) لا مفـردة (الجديد)، فالمفردة الأولى على صيغة (تفعيل)

وهي صيغة تدل على شيء سابق، نتحرك منه إلى شيء لاحق، أي أن التجديد لا يأتي من فراغ، وهو ما يكاد يغاير مفردة (الجديد) التي يمكن أن تشير إلى شيء لا سابق له.

ثـم تأتي مفـردة (الفكر) بدلالتها على إعمال الخاطر، والتأمل الواعي في كل شـيء، بعيـدا عن الاندفـاع الأهوج، والتحرك العشـوائي، والرأي المتعجل غـير المدروس، وهذا

الفكـــر طرحه الأعلام العظام فى ثلاثة مســـتويات. (الفكر العملى) و(الفكر العلمى) و(الفكر الفلسفى)، وقد يضاف إليها (الفكر الدينى).

ونشـــير إلى أن مفردة (الفكر) على ثلاثة مستويات، مستوى الفكر (العملى) والمقصود به ذلك الفكر الذى يتابع مفردات الواقع الجزئية التى نعايشـــها، مثل: الإنســـان – الحيوان – الســـماء – الأرض – الصـــوت – الضـــوء، إلى أخر هـــذه المفردات، والمســـتوى الثانى، (العلمى)، وهو المعنى برصد قوانين الظواهر الوجودية، فلا يتعامل مع مفردات الإنســـان، وإنما يتعامل مع قانون الوجود الإنســـانى، وكذلك الأمر بالنســـبة للحيوان والنبات وهكذا. والمســـنوى الثالث: الفكر (الفلســـفى)، ومهمته الارتفاع عن القوانين الجزئية، والصعود إلى القوانـــين الكلية التى تحكم مجموعة الظواهـــر، فللكائنات الحية قانونها، وللجماد قانونه وهكـــذا، أمـــا الفكر الدينى، فهو الذى يجمع بين النقل والعقل فى تنظيم الحياة البشـــرية وغير البشـــرية، والربط بينها وبين عالم الغيب وعالم الحضور فى ثلاث دوائر: (العقيدة) و(العبادة) و(المعاملات).

نلاحظ من كل ذلك ارتباط الفكر – عموما – بالواقع المباشر، ليرتفع منه إلى التجريدات الكلية التى تســـتوعب الفردى والجزئى. والمـــادى وغير المادى، والحاضر والغائب، معنى ذلك أن إهمال الواقع، يحول الفكر (إلى كلام فى كلام)، وليس حضور الواقع مقصورا على الدنيوى فحســـب، بل إنه ضرورة فى المقدس – أيضا –، إذ يقول الواقع: إن كل محدَث لا بـــد لـــه من محدِث، ويتم الصعـــود فى هذا المحدِث وصولا إلى الـــذات الإلهية الواجبة الوجود بلا بداية ولا نهاية.

وهـــذه المســـتويات الفكرية – وبخاصة فـــى الفكر العربى – مـــرت بمراحل تطورية، يمكن تلخيصها فى ثلاث مراحل، الأولى: مرحلة التأسيس التى جاءت بوادرها فى القرن التاســـع عشـــر، ولم تحقق المرحلة كل المرجومنها نتيجة للسيطرة الاستعمارية من ناحية، وغيبـــة القوى الشـــعبية الحقيقية من ناحية أخرى، لكن أهميـــة هذه المرحلة، أنها كانت تمهيدا للمرحلة التالية التى بدأت فى أخريات القرن التاســـع عشـــر، وامتدت إلى منتصف القرن العشـــرين، وفيها أخذت القوى الشـــعبية تمارس بعض التأثير. برغم أن الســـيطرة الاستعمارية مازالت مسيطرة، فضلا عن ديكتاتورية القصر. وقد حاولت القوى الشعبية – بجانـــب الصفوة – مغالبة هاتين العقبتين، وقدمـــت نوعا من علامات الطريق لقيام نهضة

فكرية حقيقية، تتصدى للهيمنة الخارجية، وتعيد للقوى الشعبية حقها الأصيل فى صنع حاضرها ومستقبلها، ثم تأتى المرحلة الثالثة التى نعيشها، وفى تصورى أنها مرحلة التخبط الفكرى، واختلاط المفاهيم والمقاييس.

إن تناولنا مفهوم (الفكر) ومستوياته ومراحله، يقتضى أن نتابع الجماعات الفكرية التى كان لها حضور واضح ومؤثر، وبخاصة بعد الصعود الملحوظ للقوى الشعبية، ويمكن تلخيص هذه الفئات التى شاركت فى تأسيس الفكر العربى فى مرحلته الأخيرة فى ثلاث فئات.

الفئة الأولى، وقدمتها على سواها، لأنها - فيما يبدو - الأكثر عددا، وإن لم تكن الأكثر تأثيرا، وهذه الفئة انغلقت على القديم، ورأت (أن كل الصيد فى جوف الفرى)، وبهذا الانغلاق رفضت كل جديد، بل رفضت كل تجديد، سواء جاء من القديم، أم جاء مع الوافد الغربى الحديث والحداثى، ويبدو أن هذا الرفض كان نوعا من الركون للكسل والراحة، الكسل عن فهم الجديد أولا، ثم استيعابه والعمل به ثانيا، ويمكن تمثل هذه الفئة فى شخص يسير فى الطريق العام، الكل يتقدم للأمام، وهو وحده الذى يتحرك للوراء، على الرغم من أن وجهه للأمام، وهو بهذه الحركة المعكوسة، معرض لكل مخاطر الطريق، المخاطر المفاجئة وغير المفاجئة.

الفئة الثانية: تعتمد الرفض المطلق كالفئة الأولى، لكن رفضها قد تسلط على الماضى جملة، حيث أغلقت نوافذه وأبوابه، ماكان منها صالحا، وما فقد شرط الصلاحية، ووجهت بصرها إلى الغرب وحده، ونظرت فى منجزاته نظرة إعلاء وإكبار، بل نظرة تقديس، وهؤلاء معرضون - أيضا - إلى مخاطر الطريق، فإذا كانت الفئة الأولى تأتيها المخاطر من الأمام، فإن هذه الفئة تأتيها المخاطر من وراء، أو من الجانبين، وهؤلاء كسابقيهم آثروا الكسل الفكرى، إذ كل جهدهم منحصر فى التطلع إلى ما وراء البحار، منتظرين فضلاته التى يجود بها عليهم، وكما كانت الفئة الأولى صورة شائهة للماضى، فهؤلاء صورة شائهة للحاضر والمستقبل، فكلاهما فاقد لهويته الحقيقية.

الفئة الثالثة: وأوثر أن أسميها (الفئة الناجية) فأصحابها يسيرون للأمام، لكن نظرهم لا يغيب عما وراءهم، وعما بجانبهم، ، وهم يحترمون ماضيهم، لكنهم لا يسمحون له بأن يهيمن على حاضرهم أو مستقبلهم، ويأخذون منه ما حافظ على شرط الصلاحية، ويحترمون الوافد الجديد، ولا يسمحون له أن يذيب هويتهم، ويأخذون منه ما يصلح لثقافتهم، وما يناسب واقعهم، وقد آثرت هذه التسمية (الفئة الناجية) اقتداء (بالفرقة

الناجية) التى جمعت بين العقل والنقل، واحترمت ماضيها، لكنها لم تسكنه، واحترمت الجديـد، لكنها لم تـذب فيه، وجمعت بين الأمرين جمع (توفيق) لا جمع (تلفيق)، فمن أعلام تلك (الفئة الناجية)؟ وما أهم القضايا التى شغلتهم؟ وكيف يمكن أن نتيح لهم قيادة الحاضر إلى المستقبل الآمن؟

وسـوف نتابع بعضا من نماذج الفئـة التى أطلقنا عليها (الفئـة الناجية)، أما الفئتان الأخريان، فمفرداتهما تنتشـر فى كل نواحى المجتمع، وكل منهم يفخر بانتمائه الفئوى، ويتغنى بمخزونه الفكرى والثقافى.

والنموذج الذى نقدمه، نموذج تراثى، عرف كيف يحترم ماضيه، ولم يغفل احتياجات حاضره، هذا النموذج، هو (الإمام الشـافعى) الذى تمثل فيه الوعى الناضج الذى يحترمه القدمـاء والمحدثون على السـواء، فقد اسـتوعب الرجل تراثه الذى تلقاه عن أسـاتذته، لكنه لم يسـكن هذا التراث، ولم يكن أسـير إجراءاته وتطبيقاته، وكانت أولى خطواته فى هذا السـبيل، أن خالف أسـتاذه (مالك) فى بعض رؤاه وآرائه، ولا يعنى ذلك أن النجاة تكون دائما فى مخالفة السـابقين، ولكن معناه، أن الرجل فكر وتأمل، ثم قاده تفكيره إلى اسـتخلاص مذهب له يراه هو الأنسـب، وقدم فى هذا السـياق (رسالة فى الأصول) ذات قسمين، تناول فى القسم الأول (مذهبه القديم) الذى اعتمد فيه على ما حصله من أساتذته، وفى القسم الثانى عدل بعض ما قدمه فى مذهبه القديم، وبخاصة بعد مجيئه إلى مصر.

والنظر فى المسار الفكرى للإمام، يشير إلى أنه فى المرحلة الأولى كان كثير الاعتماد على (النقـل)، ولا يحتكـم للرأى إلا فى القليل، فلما نزل بغداد، وقابل أصحاب (أبى حنيفة) عدل فى مسـاره الفكرى بعض التعديل، إذ مال إلى الجمع بين (النقل والعقل)، واقتضى منـه ذلـك أن يعيد النظر فى بعض آرائه الفقهية، وهو الأمر الذى عاد إليه مرة أخرى بعد دخوله مصر، إذ وضع فى اعتباره طبيعة الواقع الجديد، دون أن يخل بالأصول والثوابت.

وهـذا النموذج التراثى، يوازيه نموذج قريب مـن زمننا، هو (الإمام محمد عبده) الذى بـذل جهده فى إعادة النظر فى تراثه الدينى فى ضوء مسـتجدات عصره التى تكاد تغاير ما سـبقها من عصور، وفى هذا السـياق يمكن أن نقترب أكثر من زمننا لنتوقف أمام بعض الأعـلام الذين تركـوا بصمتهم الفكرية والثقافية فى واقعنا المعاصر، وفى مقدمة هؤلاء يأتى (طه حسـين) بدوره التنويرى الذى غير مسـار الدرس الأدبى، بما قدمه من قراءة جديدة

محتكمة إلى منجزات العلم الحديث، كما يأتي (عباس العقاد) الذى قدم نموذجا فريدا فى الجمــع بــين القديم والجديد، جمع توفيق، لا جمع تلفيــق، كما يصنع بعض الملفقين من أدعياء الحداثة المغلوطة.

والــذى يمكــن أن نخلص إليه من الحديث عن (الفئــة الناجية)، أن ظهورها الأخير، ظهور ملتبس، حتى إنه يصعب تحديد توجهات أصحابها، والكشف عن جوهرهم الثقافى والفكرى.

آن لنا الآن أن نتوقف أمام بعض القضايا التى شــغلت المجتمع العربى، وفى مقدمتها قضيــة (الحرية)، وهــى قضية قديمة جديدة، مع بعض مغايرة بــين القديم والجديد، إذ كانت قديما قضية الفارق بين (الحر والعبد)، لكنها فى الزمن الجديد، أخذت مســارات متعددة، فهناك الحرية السياســية، والاجتماعية، والاقتصادية، ثم هناك حرية المرأة، ثم يصــل الأمر إلى حريــة العقيدة، وفى تصورى أن القضية أخذت مســارا تراجعيا فى زمننا هذا، إذ اســتعادت (زمن العبيد) مرة أخرى، وبخاصة عند فئة من المثقفين، يزعمون أنهم (الصفوة) التى يجب أن تقود المجتمع، وهؤلاء أصبحوا يلهجون، ويتغنون بمرحلة النصف الأول من القرن العشرين، وأن هذه المرحلة، هى (المرحلة الليبرالية) التى شهد فيها الوطن الحريــة الحقيقيــة، وأظن أنهم – فى ذلك – يعتمدون على قــدر كبير من المغالطة، ففى الفترة التى يتغنون بها، كان الوطن بين كابوسين، كابوس الاستعمار من ناحية، وكابوس ديكتاتورية القصر الملكى من ناحية أخرى.

وفى رأيى أن المغالطة قائمة على أن الأجيال الجديدة لم تعش هذا الزمن المزعوم، فكل منصــف، يدرك أن الشــعب المصرى فى هذه المرحلة كان معظمــه من الفلاحين المعدمين، ولا أظن أن هؤلاء كانت تشغلهم هذه الليبرالية المزعومة، حيث كان أصحابها قلة محدودة، أصواتهــا عالية فى الإعلام والمجالــس النيابية، لكنها أصوات تســعى لخدمة مصالحها الاقتصادية، متناســين عــالم (الحفاة)، وهى الصفة التى كانــت تميز مجتمع هذا الزمن، حيــث كان الفلاح المصرى لايجد له طعاما إلا (الخبز والملح)، وإذا طلب الرفاهية، أضاف إليهما بعض (المش)، أو (بصلة)، وهذا المواطن المســحوق لم يشــغله ما شــغل الصفوة من الحديث عن (الحرية) المزعومة، وهذا هو الذى جعلنى أقول إن قضية الحرية أخذت عند

البعض مسارا تراجعيا، فمثل هذه الحرية التي يتغنون بها، هي حرية (العبيد) فالعبد قد يعيش في قصر سيده، يأكل ألذ الطعام، ويلبس أحسن الثياب. ويتحرك في القصر ذهابا وعودة، لكنه برغم كل هذا (عبد) لا يملك أمر نفسه. فكل أدعياء مثل هذه الحرية الزائفة، تفكيرهم لا يخرج عن تفكير العبيد. وإن ظهروا في أحسن حال. وأطيب عيش.

إن الحريــة الحقة، هي التي ينطبق عليهــا المثل العربي القديم (تجوع الحرة ولا تأكل بثدييهــا)، وكــم أتمنى أن تقدم الأجيال الجديدة على إعادة قــراءة تاريخ هذه المرحلة الى استوعبت النصف الأول من القرن العشرين، حتى لا تكون عقيدتهم في الحرية قائمة على السماع فحسب.

عرضنا لقضية (الحرية) ويتبعها للقضية الثانية، وهي قضية (السلطة)، وبالضرورة فإن تعرضنا لهذه القضية يحتاج أن نقدم مفهوم الســلطة القديم في الثقافة العربية الإســلامية؛ إذ كانت السلطة. هي سلطة الخلافة، التي تحولت تدريجيا إلى النظام (الملكي) الوراثي، وهو نظام يعتمد الفردية المطلقة، والحق أن النظام الأول (الخلافة) لم يعد قابلا للاســتعادة بحــال مــن الأحوال، ومن يأمل في مثل ذلك، يعش في غــير زمانه، وهو من الفئة الأولى التي تحدثنا عنها، وأوضحنا طبيعتها الظلامية، وأما من يســعى إلى إعطاء النموذج الملكي بعض الجماعية، من حيث إنشاء مؤسسات جماهيرية تأتي بالانتخاب، فهو كمن يحرث في الماء، لأن هذه المؤســســات – إن وجدت – فلن تكون إلا سلطة تابعة للسلطة الفردية، لكنها يمكن أن تكون نوعا من التبشــير بالمســتقبل الذي تتمكن فيه هذه السلطة التابعة من أن تصبح (صاحبة الرأي) في إدارة شئون المجتمع.

ولابد أن نشــير إلى مخاطر الســلطة الفردية، إذ إن همها كله، هو الترســيخ لسلطتها، وذلك يســتدعي مجموعة إجراءات ثقافية، أولها (تغليــب الاتباع على الابتداع) و(تغليب النقــل على العقل) و(تشــجيع الخرافــة على المعقول)، ذلك إن الخرافة ســندها الباطل، والعقل ســند الحــق، ومن الخرافة تتنامى في المجتمع ظواهر التــواكل، وانتظار المخلص المتوهم، ومع الخرافة يضيع المنطق، ويتلاشى قانون (العلة والمعلول) و(السبب والمسبب)، وينغلــق باب الاجتهــاد، ويصبح التقليد قانون الوجود، وكل جديد يكون كلاما في كلام، حيث يكون الاجتهاد – إن وجد – في حدود هذا الكلام. إن كل ذلك يضعنا مباشرة في

غيبة المنهج العلمى، ومع غيبته، تعلو السلطة الفردية، إذ إنها تعمل جاهدة على إشاعة الأمور الإعجازية، ونشر مفهوم الكرامة، والإكثار من الأمور التنبؤية التى لايساندها منهج علمى صحيح، أى أن المجتمع يدخل نوعا من الغيبوبة المصاحبة للخمول والكسل، ويضع كل ثقته فى هذه السلطة التى تغنيه عن التفكير، وعن العمل، وعن محاولة المشاركة الحقيقية فى ممارسة حقه الشرعى فى انتخاب السلطة التى يرضى عنها.

ومع هذه الفردية، تنشأ جماعة المستفيدين، وجماعة الزاعمين بأنهم حماة السلطة الشرعية، وهؤلاء هم سر البلاء فى كل سلطة لا تساندها الجماهير بالانتخاب الحر، وجماعة المستفيدين يدركون أن تغيير السلطة، يعنى انتهاء زمنهم، ويدركون أن مجىء سلطة جديدة يهدد مكاسبهم التى اكتنزوها فى ظل السلطة الفردية، بل إن هذه السلطة الجديدة سوف تفضح ما ارتكبوه من جرائم فى حق فى حق الوطن والمواطنين.

□□□

الأدب النسوى والثقافة

(١)

فـــى زمن ما بعـــد الحداثة تكاثرت الكتابة حول ما يســمى (الأدب النســوى) و(النقد النســوى) بوصفهمـــا ناتجين من منتجات النقـــد الثقافى الذى هبـــط إلى (الأدب التداولى) متجاوزا الأدب الرسمى الذى اعتمدته المؤسســـة وحواشيها وتوابعها، وفى هذا الهبوط ضم كل الأشكال السمعية والبصرية، كما ضم كل أدوات ووسائل المعرفة، ذلك أن النقد الثقافى – فى حقيقته – نقد لفكر المجتمع بعيدا عن المفاهيم الساكنة، سواء أكانت مفاهيم تربوية أم ميتافيزيقية. فالحرية هى الأساس الذى يحتكم إليه هذا النقد مع الابتعاد عن الإطلاق، والانحياز للنسبى، وبعيدا عن سيطرة الثنائيات الراسخة، مثل: ثنائية (الذكورة والأنوثة)

والملحوظ أن تجليات ما بعد الحداثة قد أخلصت عنايتها للنص بوصفه منطقة الجذب التى تشد المتلقى العام والخاص إليها، ومن ثم اتجهت نظريات القراءة إلى ملاحقة مكونات هـــذا النص فى وحداته الصوتية إفـــرادا وتركيبا، ومنتجاته الدلالية بأنســـاقها الخارجية والداخلية.

وقد ســـاعد على ذلك أن القراءة الحداثية، وما بعد الحداثية وضعت (النص) فى نطاق (البنيـــة) وبحكـــم هذا الوضع أخذت فكرة الأنواع فى التلاشـــى، وأخـــذ التداخل الزمانى والمكانى والنوعى يســـود سيادة شـــبه مطلقة، ولاشك أن ذلك كله كان رد فعل عنيف على العشـــوائية القرائية التى ســـادت فيما قبل الحداثة، وهى العشوائية التى أخضعت النص لمرجعيات فرضت عليه من خارجه، ومن هذه المرجعيات (ثنائية الذكورة والأنوثة)

وفى ســـعينا إلى أفق الأدب النسوى، كان من الضرورى تحرير المصطلح بعيدا عن بعض المقاربات التى وسعت أفقه ليتناول كل كتابة تتناول الأنثى عموما.

فما المقصود بـ (النســـوى) إن هذا الســـؤال يقودنا إلى المرجعية المعجمية لتحديد المقصود تحديدا واضحا، ويبدو أن التحديد ســـوف يحتكم إلى قيم المخالفة، بخاصة عند استحضار البدائل المحتملة. يقول المعجم: الأنثى خلاف الذكر من كل شىء، والجمع: إناث وأنث،

ومن ثم فإن (الأنثوى) لا يعبر تعبيرا دقيقا عن المستهدف من تحديد نوعية الأدب، ذلك أن الأنثى تشمل البشر وغير البشر، وهو أمر غير مقصود.

وبالمثل لا يصلح (الأدب المؤنث) لأن المؤنث والمذكر صفتان لغويتان لا ترتبطان بحقيقة الانتماء النوعى، فهناك المؤنث الحقيقى مثل: فاطمة وهند، والمؤنث المجازى مثل: شمس وأذن، بل إن المؤنث يمكن أن يطلق على المذكر إذا لحقته علامة تأنيث، مثل: طلحة ومعاوية، ويسمى المؤنث اللفظى، فى مقابل المؤنث المعنوى، وهو علم المؤنث الخالى من علامة التأنيث، مثل: مريم، وزينب، لذا فإن (المؤنث والأنثوى) لا يؤديان معنى النسوية على النحو المستهدف.

يتبقى أمامنا مفردتان (النسوى والنسائى) والنسوة والنساء جمع: المرأة، فكلا المفردتين صالحة لأداء المعنى المقصود، لكن المعجم يضيف إلى معنى (النساء) إضافة ترجح عليها مفردة (النسوة) ذلك أن (النساء) يكون جمعا للمرأة، إذا كثرت النساء، ومن ثم آثرنا اختيار مفردة (النسوة) مضافا إليها ياء النسب: (النسوى)

ومن الواضح أن الكتابة فى هذه المنطقة الثقافية قد تعاظمت فى مرحلة الحداثة وما بعدها، وكانت الخطوة الأولى هى هز الثقة فى مجموع الثنائيات، وإدخالها دائرة الأحادية، وهو ما أدى تلقائيا إلى تداخل الهوامش والمتون. فأصبحت الأنوثة امتدادا للذكورة، وأصبح النقد امتدادا للإبداع، وأصبح التداولى امتدادا للصافى.

وقد ساعدت الحركات النسوية على تحطيم بعض هذه الثنائيات، وبخاصة ثنائية (الأنوثة والذكورة) ثم تجاوزت هذه الحركات منطقة التحطيم لتستخلص أكبر مساحة ممكنة لتحتلها المرأة فى مجالات الحياة عموما، ومجال الإبداع والفن خصوصا، مستهدفة معادلة الماضى بالحاضر، فظلم المرأة فى الماضى لابد أن يوازيه إعلاء لها فى الحاضر، بل إعلاء لها فى الآتى أيضا، ومن ثم ظهرت مقولة «إن المستقبل مؤنث»

وليس من همنا اليوم أن نرصد العمق التاريخى للأدب النسائى، وإنما الذى نهتم له بعض إنارة يمكن أن تمثل مدخلا (للأدب النسائى) وما يتبعه من (النقد النسائى).

وتقتضى هذه الإنارة أن نحدد موقف المرأة من الأدب، أو علاقتها به، وفى تصورنا أن هذه العلاقة تستحضر ثلاث مناطق مركزية يمكن أن تحل فيها المرأة لتشكل علاقتها بالأدب، على أن يكون – فى الوعى – أن هناك تكاملا بين هذه المناطق يصل أحيانا إلى درجة التوحد.

والمنطقــة الأولى: هــى التى تحتلها المرأة بوصفها منتجــة للنص الأدبى، وفيها نلاحظ كيــف أن المنتج قد يكون مســبغا بــروح الثورة والتمرد على الســلطة الذكورية بكل عمقها الزمنى. ومن ثم ينحاز النص إلى الظواهر الإيجابية فى الأنثى، ومقارنتها بالظواهر السالبة فى الذكر. فى محاولة لإعلاء الأولى على الثانى، وتحويل هذا الإعلاء إلى سردية منحازة، فيها كثير من الخشونة والقسوة، لأنها تعتمد ردود الأفعال أكثر من الأفعال.

ولا يمكن القول بسيادة هذا التوجه فى هذه المنطقة، إذ أن رد المنتج الأدبى إلى مصدره الأنثوى قد يبتعد عن هذه الروح المتمردة الثائرة، ليقدم الأنثوية فى حالتها المحايدة، أى: فى تكوينها البيولوجى الذى يكاد ينحصر فى الجسد وتجلياته الإبداعية عندما يتحول إلى أبجدية بليغة، كل عضو فيه يمثل حرفا يدخل فى تشكيل جملة، وكل عضو مع ما يجاوره يشكل كلمة فى فقرة أودفقة جمالية، وعندها تصبح المنظومة الجسدية نصا أدبيا له فرادته وخصوصيته النوعية الفارقة.

وإذا كان الموقعان الســابقان قدما الأنثى المتمردة، والأنثى المحايدة، فإن المنطقة الأولى تتســع لموقع ثالث، تقوم فيه المرأة بإنتاج ما نســميه (الأنثى الثقافية) ونعنى بذلك الأنثى التــى شــكلتها الثقافة بــكل أبعادها الماديــة والروحية، حيث تتدخل فى هذا التشــكيل العادات والتقاليد والأعراف، والتنشــئة البيئية والأســرية، أى أن الأنثى على هذا النحو يمكــن أن تكون منتجا اجتماعيا قابلا للإضافة والحذف، وفى هذا الســياق يصمت صوت الأنثى المتمردة، ويتلاشى صوتها البيولوجى، ويعلو صوتها الثقافى بمخزونه التراكمى.

(٢)

إذا كانــت المنطقــة الأولى مخصصة للأنثى فى المنتج الأدبى وفــى مصدر إنتاجه، فإن المنطقــة الثانية تتســع للأنثى والذكر معا، وهى المنطقة التى تكــون فيها الأنثى (موضوعا أدبيا)، حيث يحتل المنطقة الطرفان معا، لكن ليس على التســاوى، إذ ربما يحتل الذكر مســاحة أوسع فيها بحكم اتساع مســاحته الثقافية والأدبية فى الزمان والمكان، وعلينا أن نراجــع النظر فى هذه الأنثى التى أنتجها الإبداع عموما، ومســاراتها التحولية فى النص الأدبى، وهى مسارات ثلاثة فى رأينا.

المسار الأول: يستعيد ما سبق أن ذكرناه عن (الأنثى المتمردة)، أولنقل: الأنثى الضد، التى تحضر فى النص مستهدفة تعديل كفتى الثنائية (الذكر والأنثى)، ولا ينحصر التعديل

فى تكافؤ الطرفين، بل إنه يعمل - أحيانا - على الميل إلى جانب الأنثى بوصفها الطرف الإيجابى فى الثنائية، فهى المصدر الوحيد لاستمرارية الإنتاج الحى مما يعطيها أسبقية على الذكر، وكأن النصية هنا موظفة لاستعادة هالات القداسة التى أحاطت بالأنثى فى الموروث الإنسانى الأسطورى والوثنى الذى أعلاها إلى مرتبة الآلهة المعبودة.

أما المسار الثانى: فى (الموضوع الأنثوى) فهو مسار إنتاج (الأنثى البيولوجية) وهى الأنثى المحايدة - كما سبق أن ذكرنا - ذلك أن آلة الأنوثة لا تمثل نقصا، وآلة الذكورة لا تمثل تفوقا.

وأهمية هذا المسار فى عنايته بالجسدية الأنثوية، واستحضارها فى استقلالية كاملة فى غير حاجة إلى الآخر، وإن كان الملاحظ فى هذا المسار خطورته فى اختزال الأنوثة فى الجسد، وهو اختزال نتحفظ عليه كثيرا، سواء أكان هذا الاختزال من الأنثى أم الذكر عند إنتاجهما للموضوع الأنثوى.

ويأتى المسار الثالث: ليقدم (الأنثى الثقافية) حيث توغل النصية فى تجلية ظواهر التفاضل على نحو مباشر حينا، وغير مباشر حينا آخر، وهى ظواهر منحازة -بطبعها- إلى الذكورة، وتستمد من الثقافة عناصر هذا الانحياز، ومن ثم تصبح المرأة - بوصفها موضوعا أدبيا - عرضة للإقصاء والتهميش، ومحاولة ردها إلى (مسكن الحريم)، فكل رجل هو شهريار بمفهوم ألف ليلة، وسى السيد بمفهوم نجيب محفوظ، وكل رجل مرفوض هو (امرأة) بمفهوم العامة.

ويبدو أن الإحساس بالذنب - فى هذا المسار - يدفع النصية إلى استحضار بعض المقولات التى يوهم ظاهرها بالانتصاف للمرأة، وإن كانت - فى حقيقتها - تكريس للتمايز والمفاضلة مثل قولنا: (المرأة نصف المجتمع) و(المرأة هى الأم والابنة والأخت)، لماذا لا نقول: (الرجل نصف المجتمع)؟، و(الرجل هو الأب والابن والأخ)؟ لماذا لا نتحرك بعيدا عن هذه المقولات لنتحدث عن المجتمع كله، لا نصفه ولا ثلثه؟ لماذا لا نترك الحديث عن مستويات القرابة هنا أو هناك، لنتحدث عن الكائن الإنسانى فى حقوقه المتساوية؟

إن الذى نخلص إليه - فى هذا المسار - أن حضور المرأة بوصفها موضوعا أدبيا مازال مغلقا بمركبات النقص والتفوق، سواء أكان المنتج ذكرا أم أنثى.

(٣)

لاحظنا أن الأنثوية قد استقلت بنفسها عندما حلت فى منطقة الإنتاج، لكنها تداخلت مع الذكورة عندما كانت (موضوعا أدبيا)، لكنها تعود إلى استقلالها مرة أخرى فى المنطقة الثالثة، (منطقة التلقى).

وفى هذه المنطقة تواجهنا عدة مستويات للتلقى الأنثوى:

المستوى الأول: المتلقية النموذجية، وهى تلك التى تمتلك الحق فى اختيار ما تقرأ، وتمتلك حرية إبداء الرأى فيما قرأته، وتمتلك القدرة على إصدار أحكام القيمة بالرفض أو القبول المبرر.

لكن الحاضرات فى هذا المستوى قلة، والواقع الثقافى يحاصرها وينظر إلى مقولاتها وأحكامها فى شىء من التحفظ الذى يبلغ درجة التعتيم، بدعوى – مضمرة – أن هذا التلقى خروج على القاعدة التى تحصر المتلقى النموذجى فى الذكور، وهو حصر يستمد مشروعيته من زمن غير زماننا، وواقع غير واقعنا، فى هذا الزمن، وهذا الواقع كان المتلقى النموذجى ذكرا، إذ لم يقدم لنا التراث أمثال هذه الناقدة النموذجية، كما لم يقدم لنا الواقع الثقافى الحاضر من هذه المتلقية إلا على الندرة فى مرحلة الحداثة، والندرة لا يقاس عليها كما يقال.

المستوى الثانى: (المتلقية الأسيرة)، أسيرة القيود التى فرضتها على نفسها اختياريا، أو التى خضعت لها قهرا، فهى لا تقرأ إلا ما تسمح به القيود التى فرضتها الثقافة، والثقافة لا تسمح لها إلا بقراءة ما تم إنتاجه سابقا، وفقد شرط الصلاحية.

والمؤسف أن هذه المتلقية استحوذت على الغلبة فى المرحلة الأخيرة، حيث انسحبت المرأة إلى (بيت الحريم) بدعوى الاستجابة الدينية، وبما أن الدين قد أمرها بستر جسدها الحى، فإن الأمر ينسحب على الجسد المكتوب.

المستوى الثالث: (المتلقية الرافضة)، وتمتلك الشجاعة على إظهار الرفض، والقلة فى المستوى الأول، توازيها قلة فى المستوى الثالث، لكن الغالب أن يتسلط الرفض على (البناء الأنثوى) الذى شيده الذكور، ويسعى إلى تقديم البديل فى البناء الأنثوى كما شيدته الإناث المتحررات، حيث يتحرر الجسد من قيوده البيولوجية والثقافية والاجتماعية، وحيث يكون الجسد جانبا واحدا من الأنثى، يضم إليه عمقها النفسى والشعورى والعقلى، لأن

حصر الأنثوية فى الجسد له مخاطره فى تحوله إلى سلعة تحكمه قوانين السوق فى العرض والطلب، حيث يكون (الزبون) دائما على حق.

(٤)

نخلص من ذلك إلى أن الكائن الحى – ذكرا أو أنثى – له وجودان. وجوده المادى المحصور فى هيئته التكوينية التى خلقه الله عليها، وفى رأينا: أنه وجود محايد، لا يحتمل أحكام التفاضل أو التمايز، وهو الوجود الذى سجله الخطاب القرآنى فى وقله تعالى: ﴿ يَٰٓأَيُّهَا ٱلنَّاسُ إِنَّا خَلَقۡنَٰكُم مِّن ذَكَرٖ وَأُنثَىٰ وَجَعَلۡنَٰكُمۡ شُعُوبٗا وَقَبَآئِلَ لِتَعَارَفُوٓاْۚ إِنَّ أَكۡرَمَكُمۡ عِندَ ٱللَّهِ أَتۡقَىٰكُمۡۚ إِنَّ ٱللَّهَ عَلِيمٌ خَبِيرٞ ﴾ (الحجرات ١٣).

وهذا الحياد عبر عنه المتنبى فى قوله:

وما التأنيث لاسم الشمس عيب ولا التذكير فخر للهلال

أما الوجود الآخر، فهو (الوجود المعنوى)، ولا يمكن أن يكون محايدا، لأن (الأنا) فيه تكون فاعلة ومنفعلة معا، وبحكم هذا التفاعل يحضر (السقف التاريخى والثقافى) ليتحكم فى درجة الفعل والانفعال، محتكما إلى إجراءات التفاضل التى انحازت إلى الذكورة، وأعطتها سلطة التدخل فى منطقة الأنوثة بدءا من الولادة، واستمرارا مع مراحلها التطورية المتتابعة، تحت سطوة فعلين صارمين: افعلى، لا تفعلى، وقد أتاح هذا التدخل الظالم للذكر أن يحتل منطقة المتن، ليترك الهامش للأنثى.

واللافت أن هذا الوجود قد أخذ سبيله إلى الأدب محاطا بقدر كبير من الرعاية والحماية الثقافية، ثم أخذ مسلكه إلى الفن، لكن الملاحظ أن الفن استطاع أن يخترق السقف الثقافى، وحازت بعض الإناث الأسبقية على الذكور، مثلما هو الأمر مع واحدة (كأم كلثوم) فى الغناء، و(فاتن حمامة) فى التمثيل، و(تحية حليم وإنجى أفلاطون) فى الرسم.

لكن السقف ظل مسيطرا فى الخطاب الأدبى الأنثوى كما وكيفا، فالخطاب الشعرى الأنثوى لم يتجاوز ٦ ٪ من المنتج الشعرى فى القديم والحديث. ونفتقد المؤلفات الأنثوية فى النقد التراثى تماما، ولم تظهر هذه المؤلفات إلا فى القرن العشرين مع ظهور أسماء محددة، أمثال: مى زيادة، وسهير القلماوى، وعائشة عبد الرحمن، ونازك الملائكة،

ويمنى العيد. كما لم يظهر المنتج الأدبى النســائى بالمعنى المكتمل إلا فى القرن العشــرين أيضا، ويطول بنا الأمر لو رحنا نتابع أسماء المبدعات فى عالمنا العربى.

والأمــر يحتاج إلى متابعة تحليلة للإجــراءات التطبيقية الموازية لما طرحناه من مقدمات نظرية، وهو ما نعتزمه فى الدراسة التالية.

❑❑❑

السيرة الذاتية النسوية

فـي زمن الحداثة وما بعـد الحداثة، تكاثرت الكتابة عن (الأدب النسـوى)، و(النقد النسـوى) ثم: (السيرة النسـوية) بوصفها نصوصا من منتجات (النقد الثقافى) الذى وجه عنايته إلى (التداولية) متجاوزا الأدب الرسمي الذى رسخته المؤسسة السلطوية بكل حواشيها وتوابعهـا، إذ اعتمد المنتج النسـوى على قانون الوجود المحايـد بين (الذكورة والأنوثة)، كما اعتمد على (قانون النسبية) بعيدا عن الأحكام المطلقة، ثم استبعد المفاضلة الظالمة التى سيطرت على ثنائية: (الذكر والأنثى).

قصدت إلى هذا التمهيد وأنا بين يدى (السيرة الذاتية) لأنها من المسائل الوعرة الشائكة على وجه العموم. وتزداد هذه الوعورة عند تناول (السيرة النسوية). ذلك أن الثقافة العربية لا تكاد تعترف بشرعية هذا الجنس الأدبى، وكل ما اعترفت به يدخل فى باب المذكرات والذكريـات، أو اليوميات، أو أدب الرحلات، أما السـيرة الذاتية بمعناها الدقيق، فإنها تكاد تكون نادرة فى الثقافة العربية، وتزداد الندرة إذا تعلقت السيرة بالمرأة عموما.

وهذه الندرة سببها أن السيرة – من طبيعتها – اختراق السقف الثقافى المسموح به فى المذكرات واليوميات، إذ فى السـيرة تقدم صاحبتها تجربتها الحياتية والنفسـية والعقلية والخلقية والجسدية والسلوكية فى صدق وصراحة مطلقين، على معنى أن السيرة تكون مرآة من نوع خاص، لأنها تعكس الشخصية خارجيا وداخليا على صعيد واحد.

ويبدوا أن السقف الثقافى لم يحترم الثقافة العربية التى نظرت (للذكورة والأنوثة) نظرة محايدة، فلم تُدخل هذه الثنائية منطقة التفاضل، وهو الأمر الذى تغافلت عنه المجتمعات العربية، ومن ثم رفعت الذكورة على الأنوثة فى الدرجة، ومع هذا الرفع – غير الشرعى – سمحـت للذكر بقدر من المصارحة فى كتابة سـيرته الذاتيـة، بينما فرضت تحريما عرفيا وأخلاقيا على سيرة الأنثى.

وليس المجال هنا مجال الحديث عن السقف الثقافى الذى أدخل الأنثى نفق الحرمان والانتقـاص من حقوقها الطبيعية، لكن المقصود أن أعـرض لبعض الأعراف والتقاليد التى حالت بين الأنثى وبين تقديم خبرتها الإنسانية، سواء فى ذلك خبرتها الفطرية التى فطرها

الله عليها، أو خبرتها التى اكتسبتها من تجربتها الحياتية، وعلاقتها الخاصة بذاتها من ناحيــة، وبالآخر، والآخرين من ناحية أخرى، ثــم علاقتها بالمجتمع وتحولاته ووقائعه من ناحية ثالثة.

واللافت أن الأنثى قد اخترقت هذا الســقف الثقافى اختراقا واضحا عن طريق (الخداع الفنى) فى كتابتها الأدبية، إذ قادت هذه الكتابة - فى مهارة - إلى منطقة السيرة الذاتية، وهذه المهارة حجبت عن القارئ طبيعة الجنس الأدبى الذى يقرأه، هل هو أدب بعيد عن الســيرة، أم هو ســيرة مضمرة، والانحياز للأدبية يتحقق من البناء الشكلى للنص فى قالبه الشعرى أو القصصى أو الروائى، ويأتى الانحياز للسيرة من سيطرة (ضمير المتكلمة)، وغلبة (غير المباح) فى بعض أجزاء النص، وفتح الذاكرة السردية والعاطفية على ظواهر التهميش والقهر الواقع على الأنثى، ثم يأتى (الخداع الفنى) فى المزج بين الأدبية والسيرة فى مهارة ليس من اليسير اكتشافها.

وبهــذا المزج نجحت الأنثى فى بث ســيرتها داخل النص علــى نحو متكامل، يوازى تكاملهــا الحياتى بــكل مراحله العمرية، بدءا من زمن الطفولــة، إلى لحظة الحاضر الذى تعيشــه وتعايشــه، ونحترس هنا، حتى لا يفهم البعض أن ما تقدمــه الأنثى ينطبق عليه مفهــوم الســيرة الذاتية بكل دقائقهــا وصدقها،، لكن يمكن القول إنهــا الدقائق الضبابية والصدق النسبى، لأن الصدق المطلق يكون محالا أمام حيائها الطبيعى من ناحية، والنسيان أو التناسى من ناحية أخرى.

وأســتطيع أن أقــدم - فى هذا الســياق - بعض خبرتى من قــراءة كثير من النصوص النســوية فى الشــعر والنثر على الســواء، إذ إنها تضم قدرا من السيرة الذاتية لأصحابها، وبخاصة النصوص الســردية التى تابعت فيها بعض سيرة صاحبتها مما أعرفه عن سيرتها الحياتيــة، ســواء صرحــت لى ببعضها، أم وصلنى على نحو من الأنحــاء، ومن ثم تطابق ما أعرفه مع ما أقرأه تطابقا شبه كامل، وبالطبع فإن ما أعرفه ملىء بالفجوات والفراغات التــى جــاء العمل الأدبى ليملأ هذه الفراغات. وعندها أشــعر أن علاقتى بالنص تجاوزت المتعــة الفنيــة إلى (الصداقة) معه، والصداقــة مع مبدعته، لأننى عايشــته فنيا وحياتيا، واقتربــت منه اقترابــا حميما، لأنه يحدثنى عــن بعض ما أعرفه، ويكمــل لى بعض مالا أعرفــه، ويتيح لى أن أتوحد به. واحترس أمام هذه المصارحة التى قصدت تقديمها، لأننى

فى حديث خاص عن (السيرة الذاتية النسوية) أما عقيدتى النقدية، فإنها تفصل بين النص ومنتجه، وتعطى النصية حقها فى الاستقلال بأدبيتها، حتى لا أحمّل المبدع بما فى النص من وقائع وأحداث وشخوص ربما تكون مرفوضة من المجتمع.

❑❑❑

الفكـــر

هــذه المفــردة تعنى (إعمال العقــل) والتأمل والتدبــر الواعى للمعلــوم للوصول منه إلى المجهول، مع اســتخدام وســائل الفكر من (تحليل وتركيب وتنسيق). بعيدا عن الاندفاع العشــوائى، والإسراع بطرح الآراء المســطحة غير المدروسة، وقد اهتم العلماء قديما وحديثا – على المستوى الإنسانى – بهذه المفردة تفسيرا وتحليلا، وانتهوا إلى أن الفكر له مستويات ثلاثة، هى: (الفكر العملى) و(الفكر العلمى) و(الفكر الفلســفى) وانضاف إليها ما يمكن أن نسميه (الفكر الدينى).

أمــا الفكــر العملى، فهو ذلك الفكر الــذى يتابع مفردات الواقــع الجزئية التى تحيط بالإنســـان مثل: (الإنسان والحيوان والســماء والأرض واللون والنور والظلام)، أى المفردات التى يتعايش معها الكائن البشرى، أما الفكر العلمى وفهو المعنى برصد قانون تلك الظواهر، أى أنه يتجنب المفردات ليصعد إلى قانونها الذى ينظمها، أى (القانون الإنسانى) و(القانون الحيوانى) و(القانون النباتى) إلى آخر هذه القوانين الوجودية.

أما الفكر الفلسفى، فهو الذى يرتفع عن القوانين الجزئية التى تتناول الموجودات التى أشــرنا إليها، صاعدا إلى القوانين الكلية التى تحكم مجموعة الظواهر الســابقة وللكائنات الحيــة قانونها، وللجمادات قانونها وهكذا، أما الفكر الدينى فهو الذى يجمع بين (النقل والعقــل) فى تنظيم الحياة، والربط بين العالم الأرضى والعالم الســماوى فى ثلاث دوائر، الدائــرة الأولى: (دائــرة العقيــدة) والثانية: (دائــرة العبادة) والثالثــة: (دائرة المعاملات) ولا اجتهــاد مع الدائرتين الأولين، ويأتى الاجتهاد مع الدائــرة الثانية إعمالا لقوله (ﷺ) «أنتم أعلم بشئون دنياكم»

يعنى هذا أن الفكر يبدأ من الالتحام بالواقع المباشــر، ثم يصعد إلى التجريدات الكلية التــى تســتوعب الوجود على إطلاقه، فإذا لم يتم هــذا الالتحام تحول الفكر إلى (كلام فى كلام) أو (كلام على الكلام)، ولا نقصد بالواقع هنا الواقع الدنيوى فحســب، وإنما يشمل هذا الواقع الدنيوى والمقدس على صعيد واحد.

ونلاحظ أن مســتويات الفكر التى عرضنا لها كانــت حاضرة فى الواقع العربى ولكنها مرت بثلاث مراحل، الأولى (مرحلة التأسيس) التى بدأت فى القرن التاسع عشر، ولم تحقق

المرجو منها، لأن العالم العربى كان خاضعا للسلطة الاستعمارية مع غيبة القوى الشعبية الفاعلة، لكن للمرحلة أهميتها من حيث كونها تمهيدا للمرحلة الثانية التى بدأت فى أخريات القرن التاسع عشر وامتدت إلى منتصف القرن العشرين، إذ أخذت القوى الشعبية والوطنية تمارس بعض التأثير فى الواقع، وإن ظل تأثيرها محدودا، لكنه وضع علامات يهتدى بها السائرون فى طريق الفكر والثقافة لبناء حاضرهم والتطلع إلى مستقبلهم.

أما المرحلة الثالثة، فهى التى نعيشها ونعايشها اليوم، وهى مرحلة تداخلت فيها مستويات الفكر، اختلفت المعايير التى تقاس بها الظواهر، ومن أهمها معيار (النقل والعقل) حيث تغلب (النقل على العقل). واحتلت الخرافة مكانة واضحة فى الفكر، وربما كان هذا وراء بعض الظواهر السلبية فى الواقع، من مثل (التواكل)، وإيثار (الكسل الذهنى)، وغياب الروابط المنطقية من (العلة والمعلول) و(السبب والمسبب) ومن ثم انغلق باب الاجتهاد، وهو ما يعنى أن الفكر تحول إلى نوع من (الغيبوبة) العقلية بعيدا عن (الفكر العملى والعلمى)، وبعيدا عن الوعى الفلسفى.

ويكاد المفكرون فى هذا الزمن يكونون أشبه بشخص يسير فى الطريق العام، الكل يتقدم للأمام، وهو يتحرك بظهره للوراء، وهو بهذه الحركة معرض لكل مخاطر الطريق المفاجئة وغير المفاجأة. التى يمكن أن تأتيه من خلف ومن قدام ومن الجانبين، ويمكن أن أستثنى من هؤلاء السائرين فئة محدودة احترمت ماضيها ولكنها لن تسكن فيه، وانفتحت على الجديد دون أن تذوب فيه، ومع اهتمامها بحاضرها دائمة التطلع إلى مستقبلها، تأخذ من الماضى ما احتفظ بشرط الصلاحية، وتأخذ من الوافد الجديد ما يوافق هويتها الثقافية، ويمكن أن نطلق على هذه الفئة تسمية تراثية، هى: (الفئة الناجية) التى سوف تعيد للفكر سياقه الصحيح، وتخلصه من الشوائب التى علقت به فى بعض اللحظات الظلامية.

□□□

ثقافة الصورة

ليس من المبالغة القول إن عصرنا هو عصر الصورة، سواء قلنا (الصورة) بمفهومها المادى، أى: (الشكل والهيئة)، أم بمفهومها المعنوى فى دلالتها على (الصفة والجوهر) فى مثل قولنا: (صورة هذا الأمر كذا) أى: صفته وحقيقته، ولا يعنى هذا أن (الصورة) من مصطلحات الحداثة، بل إن مصطلحها موغل فى الثقافة الإنسانية، فقد قسم أفلاطون العالم إلى ثلاثة مستويات، المستوى الأول: (عالم المثل) وهو عالم الماهيات العقلية المجردة، والعالم الثانى: (عالم الماديات المجسمة) وهذا العالم (صورة للعالم الأول)، فإذا كان فى عالم المثل صفة الشجاعة بوصفها ماهية عقلية، فإن العالم المادى يقدم لنا (الرجل الشجاع)، ثم يأتى العالم الثالث: (عالم الفن والأدب) وهو صورة للعالم الثانى، عندما يصور الفنان أو الأديب رجلا شجاعا، ولذا كان العالم الثالث أقل مرتبة من العالمين الأول والثانى لأنه (صورة الصورة)، وقد عدّل أرسطو هذه المستويات، وجعل الفن والأدب أعلى مرتبة من عالم المادة، لأنهما لا يصوران الواقع تصويرا حرفيا، وإنما يصورانه من خلال الشعور، ومن ثم فهما يعملان على استكمال الناقص وتجميل القبيح فى الواقع.

وللصورة حضور مميز فى الثقافة العربية قبل الإسلام، حيث اعتمد العرب الأوائل على (صور) معبوداتهم وجسدوها، ثم تحركت الصورة من هذا السياق البدائى لترتبط بالإبداع عموما وبخاصة الإبداع الشعرى، يقول الجاحظ فى القرن الثانى الهجرى: (إنما الشعر صياغة وضرب من التصوير)، أما الباقلانى فى القرن الرابع الهجرى فكان أكثر تحديدا وعمقا فى بيان الصورة ووظيفتها بقوله: «وشبهوا الخط والنطق بالتصوير، وقد أجمعوا على أن من أحذق المصورين من صور الباكى المتضاحك والباكى الحزين والضاحك المتباكى والضاحك المستبشر»

وتكاد تكون الصورة هى أساس (الوضع اللغوى)، ذلك أن اللغة لا تستحضر الأشياء، وإنما تستحضر (صور) الأشياء، فعندما أنطق كلمة (أسد) لم أستحضر أسدا إلى السياق الكلامى، وإنما استحضرت (صورة الأسد) فى ذهن المخاطَب، وإذا كان ذلك كذلك فى مرحلة البدايات الثقافية، فإن التقدم الحضارى والمعرفى أتاح للإنسان أن يرتفع من

الماديــات التى تحيط به إلى (التجريد) العقلى الذى يختزن عالمه، وأصبحت (الصورة) هى وسيلته فى تجسيد هذه المعقولات، وتجسيم التخيلات وتشكيل المتوهمات.

ومن البدهى أن للصورة أهمية بالغة فى الثقافة الإســلامية، وتمتد هذه الأهمية إلى أداة إدراك الصورة : (العين)، وقد ترددت مفردة الصورة بكل مشتقاتها عشر مرات فى القرآن الكريم فى مثل قوله تعالى: ﴿وَصَوَّرَكُمْ فَأَحْسَنَ صُوَرَكُمْ﴾ (غافر ٦٤)، كما ترددت مفردة (العين) ســتا وثلاتين مرة، فى مثل قوله تعالى: ﴿لَهُمْ قُلُوبٌ لَّا يَفْقَهُونَ بِهَا وَلَهُمْ أَعْيُنٌ لَّا يُبْصِرُونَ بِهَا وَلَهُمْ آذَانٌ لَّا يَسْمَعُونَ بِهَآ﴾ (الأعراف ١٧٩).

وفــى العصــر الحديث أخذت الصورة أهمية مركزية على المســتوى النظرى والمســتوى التطبيقى فى كل المجالات السياسية والاجتماعية والإعلامية والعسكرية والفنية والأدبية، وقــد ظهرت بعض هذه الأهمية فى تردد عدة مصطلحات تنتمى إلى الصورة مثل: (الصورة - اللوحة - المشــهد - المشــهدية - الصورة الصامتة والناطقة - الصورة الثابتة والمتحركة - الصــورة الملونة وغير الملونــة - الصورة الكلية والجزئية والمصغــرة والمكبرة، والخارجية والداخليــة) وبخاصة الداخلة إلى كل مكونات الجســد الحيوانى والجمادى، وهو ما جعل من (الصورة) ســلطة بالغة النفوذ والتأثير، وبخاصة فــى مجال الإعلام، حتى إنها فاقت ســلطة الكلمة المنطوقة والمكتوبة، ويكاد المتلقى لا يتقبل خبرا، ولا يقتنع برأى، ولا يقبل على سلعة إلا إذا اقترن هذا كله بالصورة، وعندما تعجز وسائل الإعلام عن تقديم الصورة، تعوض ذلك بالوصف التفصيلى لها.

ومــن أهم منجزات الصورة فى الزمن الأخير أنها أزالت الحدود الزمانية والمكانية، فما مضى زمنه نعيشه اليوم فى صوره، وما يقع فى آخر الدنيا، أعيشه وأنا لم أفارق مكانى، بــل يمكن القول إن الصورة ألغت قانون الحضــور والغياب، وهزت قانون الموت والحياة، فمن ماتوا يعيشــون بيننا بصورهم يتحركون ويتكلمون ويمارسون حياتهم كاملة أمام عيوننا بالصورة، وهى أمور لم يكن لها حضور قبل الصورة المتحركة (السينما).

لكــن برغــم كل هذه الإضافة الحضاريــة للصورة، لها ســلبياتها الخطيرة، فهناك من يســتخدمها أداة للتزييف والخداع، وذلــك أن التقنيات العلمية طوعتها للحذف والإضافة والتعديل، مما جعلها ســلطة فاســدة فى أيدى بعض الأجهزة لتحقيق أهدافها الصريحة والمضمرة، وهو ما أظهر بعض التحفظات التى تلاحق الصورة وتحذر من مخاطرها.

ثقافة التشبيه

(١)

تضم البلاغة العربية كما وافرا من الأبنية التعبيرية ذات الصبغة الجمالية، وفى مقدمة هذه الأبنية (بنية التشبيه)، يقول المبرد فى كتابه (الكامل) «والتشبيه جار فى كثير من كلام العرب حتى لو قال قائل: إنه أكثر كلامهم لم يبعد»

وهذه الملاحظة التى سجلها المبرد استخلصها من مجمل الثقافة العربية المدونة شعرا ونثرا كان لها صداها فى المؤلفات البلاغية، بل يمكن القول إنه لم يخل مؤلف قديم أوحديث من حديث عن (التشبيه) مفهوما ومكونات وأقساما وأحكاما بالقيمة عن الجودة أو عدمها.

ومن يتابع بعض المؤلفات الحداثية يجد فيها تحفظا على هذه البنية، يصل أحيانا إلى نوع من الرفض، وبخاصة تلك الأبنية التشبيهية التى ترددت على نحو دائم بوصفها صورا نمطية يتوارثها المبدعون، كما يتوارثها البلاغيون كأنها قوالب محفوظة لا يصح الخروج عليها، ويبدو أن سبب التحفظ يعود إلى أن معظم هذه الصور التشبيهية موغلة فى حسيتها من ناحية، وحريصة على الفصل بين طرفيها من ناحية أخرى، وهذا وذاك يفقد التشبيه قدرا كبيرا من بلاغته وطاقته الجمالية، ويحيله إلى نوع من المهارة الحرفية.

والذى أراه أن هذه النظرة المحدثة للتشبيه قد ارتكزت على البناء الشكلى، ولم تتجاوزه إلى المرجعية الثقافية التى أنتجته أولا، ثم حولته إلى نسق نمطى ثانيا، يردده البلاغيون فى مؤلفاتهم واحدا بعد الآخر بوصفه النموذج الجمالى لرؤية العالم ثانيا، والعجيب أن يهمل المحدثون هذه المرجعية، بينما تنبه لها واحد من البلاغيين القدامى هو (ابن طبابا العلوى) فى كتابه: (عيار الشعر) إذ قال: «فإذا اتفق لك فى أشعار العرب التى يحتج بها تشبيه لا تتلقاه بالقبول، أو حكاية تستغربها، فابحث عنه، ونقب عن معناه، فإنك لا تعدم أن تجد فيه خبيئة إذا أثرتها عرفت فضل القوم فيها»

معنى هذا أن تلك الصور التشبيهية التى رسخت فى الذاكرة الإبداعية بوصفها نموذجا فنيا لتجسيد صفة معينة فى المدح أو الهجاء أو ما شئت من الأغراض القديمة، مثل (الكرم

أو الشجاعة أو الجمال) في المديح، أو (البخل والجبن والقبح) في الهجاء، هذه الصور لم تتحـول على نماذج بلاغية إلا بمرجعيتها الثقافية التى أنتجتها، ويقدم ابن طبابا نموذجا تطبيقيا لتنظيره السابق للتشبيه من قول امرئ القيس فى محبوبته:

نظرت إليهـا والنجـوم كأنهـا مصابيـح رهبـان تشـب لقفّـال

ويلحظ أن هذه الصورة تسـتمد عناصرها التكوينية من البيئة العربية القديمة: «ذلك أن أحياء العرب بالبادية إذا رجعت إلى مواضعها التى تأوى إليها أوقدت النار لهداية العائدين من السـفر» فتشـبيه النجوم بمصابيح الرهبان ليس مجرد جمع بين طرفين فى المشـابهة، بـل هـو تقديم لواقعة ثقافية بالدرجة الأولى، لأن هذا الجمع يمكن أن يكون على غير بنية التشـبيه، فعندمـا أقول: (جاء محمـد ونبيل) أكون قد جمعـت بينهما فى المجيء، مع ملاحظـة أن ابن طبابا لم يعط عنايته لمرجعية ثقافية أخـرى فى ربط (القناديل بالرهبان) هذه الرجعية التى تشير إلى البعد الدينى فى جزيرة العرب، وبخاصة (قناديل الرهبان فى المسيحية).

إن الـذى أهتـم له فى بنية التشـبيه أن الجمع بـين طرفين أو أكثر يقـوم على وعى ثقافى ونفسـى، ذلك أن هذا الجمع لا يمكن أن يتحقق على التوافق الكامل فى المشـابهة، كمـا لا يتحقـق مع التناقض الكامل فى المشـابهة أيضا، فالتوافق الكامل ينتج (تشـابها) لا تشبيها، فعندما أقول: (خالد مثل خالد) وأنا أتحدث عن شخص واحد، يكون تشابها برغم أن أركان التشـبيه اكتملت (مشـبه – مشـبه به – أداة تشبيه) لكن ليس لهذا البناء الصياغى ناتج تشـبيهى، وكذلك الأمر فى التناقض الكامل، أى أن التشبيه يتحقق عندما يجمع بين الطرفين (التوافق والتناقض) فعندما أشبه (وجه المحبوبة بالشمس) يكون الربط بـين الطرفين فى توافقهما فـى (الضياء والبهاء) لكن من ناحية أخرى نجد بينهما تناقضا فى (الضخامة والإحراق).

والملاحـظ أن التراث يضم كما كبيرا من الأبنية التشـبيهية التى اكتسـبت عمقا ثقافيا نتيجة لارتباطها بالبيئة العربية القديمة من ناحية، ولترددها اللافت فى الإبداع من ناحية أخرى، مثل تشـبيه الكريم بالبحر والمطر، والشـجاع بالأسد، والعظيم بالجبل أو النجم، والذليـل بالوتد، والطائش بالفراش، إلى آخر هذه الأبنية التـى حفظتها الذاكرة العربية، ورددتها الكتب البلاغية وكأنها طقوس قريبة من القداسة.

وقد نظر بعض الحاثيين إلى هذه الصور نظرة رديئة، لأن العلاقة بين الطرفين علاقة سطحية ومبتذلة، وقديما كان لعبد الملك بن مروان نظرة شبيهة، فقد روى صاحب الأغانى أنه كان يعاتب الشعراء على طريقتهم التقليدية فى المديح من استعادة الصور القديمة وما تتضمنه من صور تشبيهية بدوية لا تتناسب مع روح العصر وطبيعته الحضارية، فهم يشبهون خلفاء بنى أمية مرة (بالأسد الأبخر) ومرة (بالجبل الأوعر) ومرة (بالبحر الأجاج).

لكن هناك مفارقة بين تحفظ عبد الملك وتحفظ الحداثيين، ذلك أن تحفظه تحفظ ثقافى، لأنه يريد من الشعراء أن يعيشوا زمنهم، وأن يستمدوا أبنيتهم الجمالية من واقعهم الحضارى، بينما تحفظ الحداثيين قائم على رفضهم للعلاقة بين طرفى التشبيه، أى أنهم أغفلوا المرجعية الثقافية للرؤية التراثية التشبيهية التى لاحظت التكامل بين مفردات الكون، سواء أكانت مفردات بشرية، أم غير بشرية، وهذا التكامل هو الذى أتاح للعربى تفسير ظواهر الوجود حسب تكاملها مع غيرها، فإذا رأى وجها جميلا مشرقا، سارع إلى الظاهرة الوجودية التى يتوفى فيها هذا الجمال وذاك الإشراق، وكانت (الشمس) أقرب الموجودات إليه التى يتوفر فيها الأمران.

وهكذا الأمر عندما يقابل (كريما)، إذ يسرع إلى أقرب ظاهرة له يتوفر فيها العطاء بلا مقابل، فوجد أن (المطر) أكثر الظواهر عطاء بلا مقابل، فشكل صورته التشبيهية من هذين الطرفين، وكذلك الأمر فى مجموع الصفات المطلوبة فى هذه البيئة القديمة، مثل: (الحلم والمروءة والرزانة والشجاعة)، وكل هذه الصفات تلازمت مع طبيعة هذا المجتمع الصحراوى الذى يعز فيه الماء، تترحل فيه القبائل من مكان لآخر طلبا للماء والكلأ، وهو ما استدعى صفة الكرم لمواجهة شح الطبيعة، كما استدعى صفة الشجاعة لمواجهة الصراع على الماء مع البشر والوحوش، وهكذا فى كل الصفات المطلوبة أو المرفوضة عند العربى، ثم صعدت هذه السياقات البيئية والاجتماعية لتتحول إلى أنساق أدبية تجسدها الصورة التشبيهية التى رسخت فى الذاكرة العربية البلاغية، يتوارثها الخلف عن السلف.

(٢)

وقد يعجب البعض إذا قلنا لهم: إن كثيرا من التشبيهات فى إبداع الحداثة، هى امتصاص للصور التشبيهية التراثية، مع بعض إضافة تقتضيها طبيعة التطور الحضارى والثقافى، ويطول بنا الأمر لو رحنا نتابع الصورة التشبيهية وتوابعها من الاستعارة والكناية

فـى سـفرها الطويل من الزمـن العربى القديم إلى الزمن العربى الحديث، ومن ثم فسـوف نعتمد اجتزاء صورة بعينها أبدعها (امرؤ القيس) فى وصف الليل لنتابع حضورها الشعرى بعده، يقول فيها:

وليل كموج البحـر أرخى سدوله   عليّ بأنـواع الهمـوم ليـبتلى
فقلـت لـه لما تمطى بصـلبه   وأردف أعجـازا ونـاء بكلكـل
ألا أيها الليل الطويل ألا انجـل   بصبح وما الإصباح منـك بأمثل

هذه الصورة التشـبيهية تعتمد عدة مكونـات تمثل ركائز بنائها الدلالى والجمالى، هى: (الليل الطويل – البحر بمائه وموجه – الأستار المحيطة – الظلمة – الجمل بكل أعضائه – الصبح بوصفه امتدادا لليل – الهموم)، وهى ركائز ثقافية أنتجتها البيئة العربية القديمة ووظفهـا امرؤ القيس فى بناء صورته الليلية، وهو بناء توارثه المبدعون بوعى أو بدون وعى حتى يومنا هذا، ولعل هذا يكون مصداقا لمقولة الناقد العربى القديم (ابن رشيق) فى كتابه (العمدة) عن امرئ القيس، إذ يقول عنه: «هذا شاعر لم يفلت أحد من حبائله»، وإذا كانت مقولة ابن رشـيق قد قيلت فى القرن الخامس الهجرى، فالذى أراه أن هذه المقولة لم تفقد صلاحيتها حتى يومنا هذا، ومتابعة كلام ابن رشـيق يؤكد أن بناء الصورة التشـبيهية عند معظم الشعراء قد اعتمد على المخزون الثقافى، ويستشهد على ذلك بما قاله أحد الأشخاص لابـن الرومى فى عدم قدرته على إنتاج صور موازية لصور (ابن المعتز) فى مثل قوله يصف الهلال:

انظر إليه كزورق مـن فضة   قد أثقلته حمولة مـن عنبر

فقال ابن الرومى: لا يكلف الله نفسـا إلا وسـعها، وابن المعتز يصف ما هو موجود فى بيئته.

ولتوثيق مقولة ابن رشـيق، سـوف نتابع بعض الشعراء القدامى والمحدثين فى وصفهم لليل، وهل اسـتحضروا ليل امرئ القيس كما هو، أم أضافوا إليه، أم خرجوا عليه، ففى القرن الأول للهجرة نجد الشـاعر (نهشـل بن حرى) يربط الليل بالجمل، وهذا الربط من ابتكار امرئ القيس ـ كما سبق أن أوضحنا، يقول الشاعر:

إذا أرق أفنى من الليل ما مضى   تمطـى ثنىّ مـن الليـل راجح

وفى القرن الثانى للهجرة يستحضر أبو نواس ليل امرئ القيس الطويل فى قوله:

وما يعرف الليل الطويل وهمه   من الناس إلا مـن تنجم أو أنا

وفى القرن الثالث يستحضر هذا الليل الطويل ابن المعتز فى قوله:

أيـهـا الـليـــل الطـويـــل   ســر وخفــف يـا ثقيـــل

وفى العصر العثمانى تحضر صورة ليل امرئ القيس فى قول عبد الله الشبراوى:

سل عنـى الليـل الطويـل فإنه   أدرى بمـا فعـل الغـرام وأخبر

فإذا اقتربنا من العصر الحديث، تحول امتصاص صورة امرئ القيس إلى نوع من الحوار، يقول الشاعر العراقى (إبراهيم الطباطبائى) تـ ١٩٠١م:

أيرجع الليـل الطويـل لقائـل   ألا أيها الليـل الطويل ألا انجل

وهو الحوار الذى تابعناه فى زمن الحداثة مع الشاعر اليمنى (عبد العزيز المقالح)، يقول فى النسق التفعيلى:

ألا أيهـا الليـل لا تنجـل   ارتحلــى يــا نجـــوم

ومـع مطلـع النهضة حافظت صـورة ليل امرئ القيـس على الحضور الشـعرى على نحوغالب. وقد استحضرها البارودى على نحو قريب من بيت الشبراوى السابق فى قوله:

سلى عنـى الليـل الطويل فإنه   خبير بما أخفيه شوقا وما أبدى

ويكاد معروف الرصافى يســتحضر صورة امرئ القيس بتمامها، بكل مكوناتها: (الليل - الطول - إرخاء السدول - الهموم)، يقول:

هو الليل الطويل يغريه الأسى فيطول   ويرخــى ومــا غيــر الهمــوم ســدول

وفى زمن الحداثة يستدعى الشعراء ليل امرئ القيس مع بعض إضافات اقتضتها طبيعة التطـور الحضارى والثقافى، فأحمد عبد المعطــى حجازى يتابع امرأ القيس فى ربط الليل (بالجمل المنيخ ثم جعل النهار امتدادا لليلى) فى قصيدة (القيامة والطفل الضائع)، يقول:

كنت أراك فـوق تقاطـع الطرقـات
فوق تصالب الليل المنيخ على النهار

وهو ليل فاروق شوشة فى (ليله الثقيل) يقول:

هذى أنفاسنا تسرق الصحو

هذى رؤوسنا

فوق اليم تعلو

وعلى الأفق كلكل الليل جاثم

وأبو سنة فى (شجر الكلام) يستحضر الليل الطويل المسلط على الصباح فى قوله:

رأيت ليلى الطويل مقبلا

يهز فى وحشية

أغصان صبحى الرطيب

ورفعت سلام يقدم فى شعريته النثرية الحداثية صورة كاملة على (التنصيص) لليل امرأ القيس فى (إشراقات رفعت سلام):

لا ظل غير الرمل

لا لون غير الملل اللئيم والتماعة الأشياء لحظة لتنطفئ

إلى ليل كموج البحر أرخى سدوله

فكل هؤلاء الشعراء صوروا ليلهم مستدعين ليل امرئ القيس من ذاكرتهم الثقافية الإبداعية، وهو ما يوثق ما قلناه عن أن الثقافة تراكم، والإبداع تراكم لا يفقد الخصوصية، وليس انقطاعا كما يزعم البعض.

من الأجوبة المسكتة

تضم كتب التراث كما هائلا من المرويات التى تتميز بطبيعتها الحجاجية، وهى ظاهرة يحددها المعجم بأنها (المحاجة) للغلبة بالدليل والبرهان لإبطال ما عند الآخر، وذلك بالحجة والبرهان قولا أو فعلا، وهذه المرويات بعضها مرويات دينية، وبعضها تاريخية، وبعضها سياسية، وبعضها حياتية ثقافية، ونعرض اليوم لبعض هذه المرويات التى أخذت تغيب عن الذاكرة العربية، برغم أنها ما زالت تحتفظ بشروط الصلاحية التى تتيح لها أن تتجاوز حدودها الزمانية والمكانية والشخصية.

ونبدأ ببعض المرويات عن عمر بن الخطاب - ﷺ - وبخاصة أنها تحمل الطبيعة الحجاجية التى أشرنا إليها، إذ كان يعس فى المدينة ليلا فسمع صوت رجل وامرأة فى أحد البيوت، وشك فى أنهما يرتكبان محرّما، فتسلق الحائط، فإذا بهما ومعهما إناء خمر يشربان منه، فقال عمر للرجل: يا عدو الله: أكنت ترى أن يسترك الله وأنت على معصية؟ فقال الرجل: يا أمير المؤمنين: أنا عصيت الله فى واحدة، وأنت عصيته فى ثلاث، فالله يقول: «ولا تجسسوا» وأنت تجسست علينا، والله يقول: «وأتوا البيوت من أبوابها» وأنت صعدت الجدار ونزلت منه، والله يقول: «ولا تدخلوا بيوتا غير بيوتكم حتى تستأذنوا وتسلموا على أهلها» وأنت لم تفعل ذلك، وهنا أدرك عمر أن الدليل الذى معه دليل غير قانونى - بالمصطلح الحديث - فقال له: هل عندك خير إن عفوت عنك؟ قال: نعم، لا أعود إليها أبدا، فقال عمر: اذهب فقد عفوت عنك.

ومن هذه المرويات عن عمر بن الخطاب التى تتصل بالدين والسياسة معا ما قاله يوما لمن حوله: «أرأيتم إن استعملت عليكم خير من أعلم، ثم أمرته بالعدل، أكنت قد قضيت ما علىّ؟ قالوا: نعم، قال: لا، حتى أنظر فى عمله، أعمل بما أمرته أم لا.

ومن مرويات عمر الثقافية، أن جاءه يوما بعض أهل (هرم بن سنان) - أحد كرماء العرب الذى مدحه زهير بن أبى سلمى مدحا كثيرا، فقال لهم عمر: أما وإن زهيرا كان يقول فيكم فيحسن القول، فقالوا له: ونحن كنا نعطيه فنجزل العطاء، فقال عمر: ذهب ما أعطيتموه، وبقى ما أعطاكم.

ومن هذه المرويات ما ينتمى للتاريخ السياسى والتنافس على السلطة والسيادة، من ذلك ما دار بين معاوية بن أبى سفيان وابن عباس بعد أن كفّ بصره، إذ قال له معاوية: ما بالكم يا بنى هاشم تصابون فى أبصاركم؟ فقال له: أما أنتم يا بنى أمية فتصابون فى بصائركم.

ومثل هذا ما قاله معاوية لعقيل بن أبى طالب: ما حال عمك أبى لهب؟ قال: فى النار مع عمتك حمالة الحطب.

ومن هذه المرويات التى تجمع بين الثقافة والسياسة، ما روى أنه بعد تولى (المنصور) الخلافة أن قال لمن حوله: من بركتنا على المسلمين أن الطاعون الذى كان فاشيا، قد رفعه الله عنهم، فقال أحد الحاضرين: وهل كنت تظن أن الله يجمعكما علينا؟

ومن طرائف المرويات الحياتية، ما روى عن عمرو بن العاص أنه رأى امرأة تحمل فوق رأسها طبقا مغطى، فقال لها: ماذا فى هذا الطبق؟ فقالت له: لم غطيناه إذن؟

ومن المرويات التى تنتمى إلى عالم التصوف، ما روى أن أحد الصالحين ظهر له إبليس، وقال له: ألست تقول: «إنه لن يصيبنا إلا ما كتب الله علينا» قال: نعم، قال إبليس: فارم نفسك من قمة هذا الجبل، فإنه إن قدّر لك السلامة تسلم، فقال الرجل الصالح: يا ملعون: إن لله سبحانه أن يختبر عباده، وليس للعبد أن يختبر ربه.

□□□

قائمة بأهم المصادر والمراجع

١ – الإتقان فى علوم القرآن – السيوطى – مطبعة حجازى بالقاهرة ١٩٤١م.

٢ – الأحاديث السفر الثانى – أحمد الشهاوى – الهيئة المصرية للكتاب ١٩٩٣م.

٣ – أشتات متفرقات فى اللغة والأدب – عباس العقاد – دار المعارف.

٤ – الأعمال الشعرية الكاملة – عز الدين المناصرة – المؤسسة العربية للدراسات والنشر: ٢٠٠١م.

٥ – إنقاذ اللغة إنقاذ الهوية – د. أحمد درويش – نهضة مصر ٢٠٠٦م.

٦ – الإيضاح فى علل النحو– الزجاجى – تحقيق مازن المبارك – دار العروبة ١٩٥٩م.

٧ – البرهان فى علوم القرآن – الزركشى – أ. محمد أبوالفضل إبراهيم – دار المعرفة ١٩٧٢م.

٨ – البيان فى عدّ آى القرآن – أبو عمر الدانى الأندلسى – أ.د غانم قدورى – مركز المخطوطات والتراث والوثائق – الكويت ١٩٩٤م.

٩ – البيان والتبيين – الجاحظ –أ. عبد السلام هارون – قصور الثقافة ٢٠٠٣م.

١٠ – ترميمات – على المقرى – الهيئة العامة للكتاب باليمن ١٩٩٣م.

١١ – ثلاث رسائل فى إعجاز القرآن للرمانى والخطابى وعبد القاهر –أ. محمد خلف الله ود زغلول سلام – دار المعارف ١٩٦٨م.

١٢ – ثلاثة كتب فى الحروف للخليل وابن السكيت والرازى – أ.د. رمضان عبد التواب – الخانجى: ١٩٨٢م.

١٣ – حديث عيسى بن هشام – المويلحى – الكتبى بمصر ١٩٢٢م.

١٤ – الخصائص – ابن جنى – أ. محمد على النجار – عالم الكتب ١٩٨٣م.

١٥ – دلائل الإعجاز – عبد القاهر الجرجانى – قراءة شاكر – الخانجى ١٩٨٤م.

١٦ – دلالة الألفاظ – د إبراهيم أنيس – الأنجلو المصرية ١٩٧٦م.

١٧ – دهاليزى والصيف ذو الوطء – حلمى سالم – رياض الريس – لندن.

١٨ – ديوان امرئ القيس – دار كرم – دمشق.

١٩ – ديوان البحترى – تصحيح البرقوقى – هندية بمصر ١٩١١م.
٢٠ – ديوان حافظ إبراهيم – ضبط أحمد أمين وآخرين – الهيئة المصرية للكتاب ١٩٨٠م.
٢١ – ديوان أبى الطيب المتنبى – أ. عبد الوهاب عزام – قصور الثقافة ١٩٩٥م.
٢٢ – ديوان عبيد بن الأبرص – أ. حسين نصار – البابى الحلبى ١٩٥٧م.
٢٣ – ذاكرة الوعل – محمد فريد أبو سعدة – الهيئة المصرية للكتاب ١٩٩٧م.
٢٤ – ذاكرة النقد الأدبى – د. محمد عبد المطلب – المجلس الأعلى للثقافة ٢٠٠٨م.
٢٥ – رسائل الجاحظ – مطبعة التقدم بمصر ١٣٢٤ هـ.
٢٦ – مغنى اللبيب – ابن هشام – أ. محمد محيى الدين عبد الحميد.
٢٧ – الريهقان – ميسون صقر – طبعة خاصة ١٩٩٢م.
٢٨ – شمس فى خزانة – لينا الطيبى – منشورات (ل ن) لندن.
٢٩ – الصاحبى – ابن فارس – أ. السيد أحمد صقر – عيسى الحلبى ١٩٧٧م.
٣٠ – ضرائر الشعر – ابن عصفور – أ. السيد إبراهيم – الأندلس ١٩٨٣م.
٣١ – طبقات فحول الشعراء – ابن سلام الجمحى – قراءة شاكر – قصور الثقافة ٢٠٠٠م.
٣٢ – الطراز – يحيى العلوى – المقتطف بمصر ١٩١٤م.
٣٣ – عزلة الكلمات – قاسم حداد – كتاب كلمات – البحرين ١٩٩١م.
٣٤ – العمدة – ابن رشيق – أمين هندية بمصر ١٩٢٥م.
٣٥ – الفروق اللغوية – أبو هلال العسكرى – أ. حسام المقدسى – الكتب العلمية ١٩٨١م.
٣٦ – الفصيحة والعامية – د. سمر روحى الفيصل – كتاب الرافد ٢٠١٠م.
٣٧ – فقه اللغة وسر العربية – الثعالبى – أ. مصطفى السقا وآخرين – الحلبى ١٩٧٢م.
٣٨ – الكامل – المبرد – المعارف ببيروت.
٣٩ – الكتاب – سيبويه – أ. عبد السلام هارون – دار القلم ١٩٦٦م.
٤٠ – كتاب الحروف – الفارابى – أ. محسن مهدى – الشروق ببيروت ١٩٦٩م.
٤١ – لتحيا اللغة العربية يسقط سيبويه – شريف الشوباشى – الهيئة المصرية للكتاب ٢٠٠٤م.
٤٢ – لسان العرب – ابن منظور – طبعة دار المعارف ١٩٧٩م.
٤٣ – اللغة الشاعرة – عباس العقاد – مكتبة غريب ١٩٧٧م.

٤٤ – اللغة والنحويين القديم والحديث – عباس حسن – دار المعارف ١٩٦٦م.
٤٥ – اللمع فى العربية – ابن جنى – أ.د حسين شرف – خاص ١٩٧٩م.
٤٦ – الماركسـية وفلسـفة اللغة – باختين – ترجمة محمد البكرى يمنى العيد – توبقال ١٩٨٦م.
٤٧ – المثل السائر – ابن الأثير – أ.د. أحمد الحوفى و د. بدوى طبانة – نهضة مصر.
٤٨ – رسائل ابن عربى – قصور الثقافة ٢٠٠٣م.
٤٩ – مقبرة السلالة – سيف الرحبى – منشورات الجمل ٢٠٠٣م.
٥٠ – الموشح – المرزبانى – المطبعة السلفية – ١٣٨٥ هـ.
٥١ – النص المشكل – د. محمد عبد المطلب – قصور الثقافة ١٩٩٩م.
٥٢ – نقد الشعر – قدامة بن جعفر – أ. كمال مصطفى – الخانجى ١٩٧٨م.
٥٣ – هكذا تكلم النص –د. محمد عبد المطلب – الهيئة المصرية للكتاب ١٩٩٧م.
٥٤ – الوساطة – القاضى الجرجانى – أ. محمد أبو الفضل إبراهيم ومحمد على البجاوى – الحلبى بمصر.

□□□

فهرس الموضوعات